

١٣٨

# خيال الظل

الدكتور عبد الحميد يونس

الدار  
المصرية  
للتأليف  
والترجمة

١ أغسطس ١٩٦٥





المكتبة الثقافية

١٣٨

# خيال الظل

الدكتور عبد الحميد يونس

الدار  
المصرية  
للتأليف  
والترجمة

أول أغسطس ١٩٦٥

توزيع

مكتبة مصر

٣ شارع كامل صدقي - النجيلة - القاهرة

تليفون : ١٠٨٩٢٠

## المقدمة

اتسمت المرحلة الأولى من مراحل النهضة الأدبية العربية في القرن الماضي ، بما تتسم به كل نهضة أدبية ، بالعمل الجاد على إحياء التراث القديم ، ذلك لأن الأمة العربية عندما بدأت تفيق من ظلمات القرون الوسطى ، رأت أن تبعث تاريخها ، وأن تستكمل تراثها ، وأن تتعرف على مقومات حضارتها . وكان من الطبيعي أن تحتفل بالجانب الوجداني من هذا التراث ، وهو الجانب الذي يستغرقه الأدب ، وكان من الطبيعي أيضا ، أن تقدم الشعر بمعايره وصوره وأشكاله التقليدية على سائر ضروب التعبير الفني ، ومع ذلك فإن المدارس للجهود التي بذلت في إحياء التراث ، يجد أنها لم تستطع أن تهمل التصوير القصصي المتطور عن أخيلة الشعب ، وهو التصوير الذي بلغ ذروته في كتاب من أشهر كتب العربية ، وهو « ألف ليلة وليلة » . ولكن إحياء مثل هذا الكتاب ، لم يكن يعنى في تلك المرحلة الأولى من مراحل النهضة الأدبية أدراكا صحيحا لحدود التراث العربى ، ذلك لأن تلك المرحلة ، إنما انتخبت من التراث المدون الفصيح ما يلائم ذوق العصر ، ومزاج المثقفين فيه ،

ولم يكن التراث الشعبي بالضرورة يُعد حلقة أساسية من حلقات الفكر والتعبير العربيين .

وجاءت المرحلة الثانية من مراحل النهضة الأدبية العربية ، فتأثرت مناهج الغرب في التأريخ والتقويم ، وحاكت الأنماط الغربية في التعبير ، ومن هنا رأينا روادها الأوائل يحاولون ضبط التأريخ الأدبي ، وتحديد مراحله ونقد آثاره ، وفي أذهانهم موازنة ظاهرة أو خفية بتاريخ الفكر اليوناني واللاتيني والسكسوني . وعلى الرغم من أنهم جميعا أشاروا الى شوارد من الأدب الشعبي فتنتهم في الطفولة ، الا أنهم لم يفكروا في تصحيح التراث بحيث يستوعب تعابير الشعب . ومن أهم الأخطاء التي وقع فيها رواد تلك المرحلة الثانية ، أنهم أخذوا ، عن وعى أو غير وعى ، بعض أحكام المفكرين والمستشرقين الأوروبيين . . . من ذلك أن الفكر العربي قاصر بفطرته عن انشاء التمثيل والقصص ، لأنه تجريدى ، في نظرهم ، وأنكروا عليه أنه عرف الأسطورة في طفولته ، ورتبت على مثل هذه الآراء أحكام أهمها ، أن الشعر العربي - ويقصدون الفصحى منه بطبيعة الحال - غنائى كله . . . أى أنه يصدر عن عواطف افراد أو آحاد . ومع ذلك سجل علم من اعلام الجامعيين الذين أسهموا في توجيه التفكير والتعبير ، احترامه للآثار الأدبية الشعبية ،

و قرن الملاحم والسير بالياذة هومير ، وان كان هذا العلم قد حدد دراسته للأدب الجاهلى بالآثار الفصيحة وحدها .  
ولما نزع الأدباء والفنانون الى حكاية التمثيل الغربى ، رأيناهم ينتخبون من القصص الشعبى ، الأحداث والشخص ، الى جانب ما نقلوه عن الغربيين من تمثيلات . وليس يعنينا هنا أن نؤرخ لبدايات المسرح العربى ، ولكن الذى يعنينا ، أن نسجل هذه الظاهرة الهامة وهى : أن التمثيل باعتباره فنا جماهيريا لم يستطع أن ينسلخ عن وجدان الشعب ومزاجه ، ولذلك انتخب الأدباء والفنانون - كما قلنا - حلقات من أدب الشعب لكى ترقى الى خشبة المسرح ، بل أن بعض الذين نقلوا الآثار الأوروبية عربوها أو مصّروها حكاية لنماذج شعبية ، الى جانب التوسل باللهجة العامية أو الزجل العامى فى الحوار ... يضاف الى هذا كله ، أن الشعب لم يكن يريد من التمثيل مجرد التسلية والترفيه ، وإنما كان يريد بعث المجد القديم من ناحية ، ونقد الحاضر الاجتماعى والسياسى من ناحية أخرى ، وعرفت تلك المرحلة - سواء أكان ذلك فى التأليف أو التعريب أو التمصير - المسرحيات التاريخية بجلالها وروائها ، كما عرفت التمثيلات الفكاهية التى توازن بطريق غير مباشر بين ما كان وبين ما هو كائن وبين ما ينبغى أن يكون .

ولو أن التراث العربى قد أدرك على حقيقته بحيث



يستوعب الجانب الشعبى منه لتتكبّت النهضة الأدبية العربية عن التذبذب أو الانحراف أو الخطأ . فالواقع أن الشعب العربى لم يكن تجريديا فى تفكيره وفى تعبيره أبان طفولته . . . ، لقد عرف الأساطير ، وتفنن بالقصص ، وعبر بالحركة والايقاع فى شعائره الأسطورية الأولى ، وفى شعائره الاجتماعية بعد ذلك . . . عرف الممثل الفرد فى الشاعر والمنشد والقصاص . . . وعرف أنماطا من التمثيل غير المباشر ازدهرت فى نفس الوقت الذى تكاملت فيه ملامحه . وأهم أنواع هذا التمثيل غير المباشر بطبيعة الحال « خيال الظل » ، ومهما قيل عن أصله أو مساره ، فإن الباحثين يجمعون على أنه إنما بلغ الذروة فى القاهرة ، حتى أصبح له متخصصون فى التأليف والتلحين والأداء وتشكيل المادة المصورة . وكان — كما سرى القارىء فيما بعد — لا يقصد الى مجرد التسلية والترفيه ، بل كان فنا ملتزما ، يواجه المجتمع بالنقد والتقويم . . . وعن الشعب ارتقى عند بعض الأعلام حتى دخل معقل الأدب الرفيع ، ورأى المحافظون والمتزمتون فيه فلسفة حياة تنزع ، عن وعى أو غير وعى ، نزعة صوفية أو شبه صوفية .

ونحن فى هذه الفترة التى نعيشها ، والتى استكملنا فيها احساسنا بقوميتنا ، نرى لزاما علينا أن نضسبظ مفهوم التراث حتى يستوعب الحلقات الشعبية التى صدرت عن



صاغوا الحضارة بالفكر واليد معا ... بالكابدة والعرق ...  
بالآلم والأمل ... لذلك نرى الواجب يقتضينا ان نقدم الى  
قراء المكتبة الثقافية ، هذا التعريف المركز المتواضع بفن  
شعبي تمثيلي ملتزم هو « خيال الظل » .

**د. عبد الحميد يونس**

الدقي - آخر ابريل عام ١٩٦٥

## الإهداء

الى الأصدقاء الذين يتعاونون معى على اصدار مجلة  
« الفنون الشعبية » ايمانا منهم بحق الشعب فى العناية بما  
يصدر عنه ، من كلمة معبرة منظومة ، وحركة نابضة  
منغومة ، ومادة مشكلة مرسومة ، تثبتا لمزاياه القومية ،  
ومثله الاخلاقية ، واثيرا للمحبة والبناء والسلام .

## النشأة والتطور

ان فن التمثيل غير المباشر المعروف بخيال الظل ، من الفنون الشعبية التي لا يستطيع الباحث ان يحدد نشأتها ومراحل تطورها على التحقيق ، لأنها ، بحكم تلقائيتها ومرونتها وصدورها عن الوجدان الجمعي ، تسير امتداد الشعب الذي يعبر بها عن ذاتيته العامة ، وعن مختلف مواقفه ، وينفس بها عن رغباته تصرّحاً أو رمزاً . وخيال الظل ، مثله في ذلك مثل جميع الفنون الشعبية ، قلما يحتفل به مؤرخو الفكر والأدب الرفيع ؛ كما أن الشعب يحفل بالآثار الفنية التي يتذوقها أكثر من احتفاله بالمنشئين لها . ومع ذلك فلا يظن أحد ان الفنون الشعبية بصفة عامة ، وخيال الظل بصفة خاصة ، تنحصر في سفح الكيان الاجتماعي ، لا تتجاوزه الى الطبقات الوسطى والعليا ولا تتلقى التأثير من القمة وما يرتبط بها ، فالواقع أن ما سمي بالفن الرفيع أو الأدب الرفيع ، كثيرا ما تأثر الأدب الشعبي والفن الشعبي ، كما أن الناس العاديين ينزعون في سلوكهم الاجتماعي ، الى تحقيق نماذج صاغتها القمة ابان نقاء الجنس ، أو في العصر الذهبي . وهم كذلك يحاكون الطبقات التي تعلوهم في بعض الشعائر والعلاقات الاجتماعية ... ومن



هنا يجد الباحث في التمثيل الشعبى ، وفي الاغنية الشعبية على السواء ، الأخذ والعطاء ، بين سفح الكيان وقمته . . . .

وقبل أن نعرض للآراء التى حاولت أن تحقق الموطن الأول لخيال الظل ، نرى لزاما علينا أن نوضح حقيقة قد توقع بعض الباحثين فى الخطأ ، وهذه الحقيقة هى : اننا فى مصر بنوع خاص نميز تميزا واضحا بين ثلاثة أنماط من التمثيل الشعبى غير المباشر : الأول ، وهو ما درجنا على تسميته بـ « صندوق الدنيا » عبارة عن عرض متتابع لمجموعة من صور الأبطال والأحداث ، وهذا النمط يدخل فى باب التمثيل على سبيل المجاز ، لأن عارض الصور يتخذ منهج المنشد أو القصاص فى السرد ، وتلوين الصوت ، والصورة إنما تكبر عن طريق عدسات تحدد بالضرورة عدد المشاهدين الذين ينفرد كل واحد منهم بوجوده الخاص ، وقلما يزيدون فى العرض الواحد على أصابع اليد الواحدة .

والنمط الثانى : هو : « القره كوز » ويتوسل بالدمى ، وهو نوع من مسرح العرائس المعروف الآن ، ولا يختلف عنه إلا اختلاف درجة ، فهو يحكى مرحلة من مراحل تطور هذا المسرح ، ويتسم بالسذاجة ، وقلة الدمى التى لم تكن تتجاوز ثلاثة . « والقره كوز » يشبه صندوق الدنيا فى قدرة أصحابه على حرية الحركة والتنقل به من مكان الى مكان ، ولا يحتاج الى ضوء خاص . وهو ، والحالة هذه ، مسرح مكشوف . أما النمط الثالث وهو « خيال الظل »

فيثو سل بالصورة والضوء معا ، ويحتاج تبعاً لذلك الى مكان محكم يمكن أن يركز الضوء فيه على التمثيل ، ومع ذلك ، فقد اتسم بنوع من المرونة في الحركة تجعله صالحاً الى أن يؤدي في فناء الدار أو داخل فسطاط معين ، ولذلك كان من وسائل احياء المواسم ، وحفلات الزواج والختان وما إليها . . . نقول ذلك ، لأن خيال الظل ، غلبت عليه — كما سنرى في حديثنا عن تطوره — تسمية « القره كوز » عند الأتراك العثمانيين وعند الأسر التركية التي استقرت في العالم العربي . والباعث على خطأ الباحث هو : أنه قد يجد في بعض المصادر ، مثل كتب الرحالة الأوروبيين ، تسمية خيال الظل بالقره كوز ، وهم يتحدثون عن مشاهداتهم في العالم العربي ، وأغلب الظن ، أنهم نقلوا التسمية عن الأوساط العليا التركية والمملوكية .

ويجدر بنا أن نتوقف لحظة عند هذا الاسم « خيال الظل » . . أن أول ما نلاحظه على هذه الصيغة ، أنها ليست تعريباً لكلمة أو عبارة دخيلة ، ولكنها عربية خالصة ، ومع هذا فإن مادة « خال » ومنها الخيال ، توحى عند اضافتها الى الظل بشيء من التأمل . . . قد تبدو كلمتا الخيال والظل مترادفتين في اللهجة الدارجة ، ولكنهما ليسا كذلك في أصلهما الفصيح . . . الخيال هو التشبيه والتصوير ، وهو الشبه والصورة ، بل هو التمثال أيضاً ، ولما كان المحور في فن خيال الظل ، إنما هو انعكاس الصورة ، أو بمعنى آخر

انعكاس الخيال ، فالأصوب أن يسمى « ظل الخيال » لا « خيال الظل » . والراجح أنه عرف بالصيغة الأولى في بعض مراحلته عندنا ، والراجح كذلك ، من استقراء بعض الاشارات القليلة من هذا الفن ، أنه عرف بالصيغتين معا في بعض الأوساط ، ثم غلبت الصيغة الثانية ، وأصبحت إضافة مقلوبة ، كما يقول اللغويون والبلاغيون ، وليست الاضافة المقلوبة غريبة على التعبير العربى . وربما كانت موسيقى العبارة في الصيغة الثانية من الأسجاف التى غلبتها على الصيغة الأولى ، حتى أصبحت هى بمثابة الاصطلاح على هذا الفن الشعبى العربى الذى نما وازدهر ، وارتقت بعض نصوصه الى الأدب الرفيع ، وتخصص فيه تأليفا وأداء أفراد لم ير المؤرخون بدا من تسجيل أسمائهم فى التقاويم وكتب الطبقات .

### الموطن القديم

ولقد سبق أن ذكرنا صعوبة تعيين الموطن الاصلى القديم لفن « خيال الظل » وهى صعوبة تكاد تقترب من الاستحالة . وعلى الرغم من هذه الحقيقة ، فقد كلف العلماء بمحاولة تتبع الفنون الشعبية بصفة عامة ، وفن خيال الظل بصفة خاصة ، وتجاوزوا عن الملامح الانسانية المشتركة التى تعكس فنونا شعبية متماثلة فى المضامين والأشكال ، وتجاوزوا كذلك عن المراحل المتماثلة التى تمر بها الشعوب ،



وهى التى تعكس أيضا أنماطا متماثلة فى التعبير الشعبى ،  
فاذا أضفنا الى هذا كله ، أن الشعوب قد تبادلت التأثير  
والتأثير حتى عند تأجج العصبيات ونشوب الحروب ،  
استطعنا أن ندرك وجوب الحذر عند تتبع فن شعبى للتعرف  
على موطنه القديم أو بداياته التاريخية .

ولعل النظرية الآرية فى القرن الماضى هى التى دفعت  
المستشرقين الى رد كل المزايا والفضائل الى الموطن الأول  
للسعوب الآرية فى تصورهم وهو الهند . لذلك ذهبوا الى  
أنها المهد الأول للقصص الشعبى كله تقريبا ، وذهبوا الى  
أن الموطن القديم لخيال الظل ، هو أيضا الهند ، ومع أن  
الصين يمكن أن تناظر الهند فى هذه الحقيقة ، وقد ترجح  
عليها ، إلا أنهم أجمعوا ، أو كادوا يجمعون ، على أن مهد  
خيال الظل ، هو القارة الهندية دون أن يحددوا اقليما  
خاصا من أقاليمها المترامية ليكون المهد الأول لنشأة خيال  
الظل .

وهناك دليلان قدمهما المستشرقون للقول بنشأة خيال  
الظل فى بلاد الهند : الأول ، وهو دليل مباشر مأخوذ من  
بعض النصوص السنسكريتية لأغانى الراهبات ، وفيه  
إشارة الى خيال الظل . ومع ذلك ، فإن هذا الدليل ، لا يمكن  
أن يؤكد أن الوطن الأول هو القارة الهندية . أما الثانى ،  
وهو دليل غير مباشر ، فمأخوذ من صفة تتعلق بالمواد التى  
يتوسل بها فى أداء فن خيال الظل بجزيرة جاوه . فإن

صاحب الصناعة في تلك الديار كان يستخدم موادا هندية ،  
ومعنى ذلك عند الباحثين المستشرقين ، ان الهند لأبد وان  
تكون الأصل الذى أشع هذا الفن في جميع الأنحاء .  
ومهما يكن من شيء ، فان الباحث المدقق يستطيع أن  
يرجع نشأة خيال الظل في الشرق الأقصى ، وأن يجعل مهده  
في منطقة متسعة لا يمكن تحديدها على التحقيق ، تشمل  
الهند والصين معا ، وهناك حلقة مفقودة في التتبع  
التاريخي ، وهى انبثاقه عن الشعائر الأسطورية ، وهو ، كما  
نعلم ، فن يستوعب التشخيص ، وان كان تشخيصا غير  
مباشر ، والحركة والأشارة والايقاع والنظم ، ويصطنع  
التصوير . وثمت اشارات سجلت ارتباط هذا الفن في  
الصين بالشمس ، أى أن الضوء الذى يركز على الصورة  
استحداثا لانعكاسها ، كان يستمد من الشمس ، ولم يكن  
في تلك المراحل في حاجة الى ما يشبه المسرح المفلق أو  
السّمّر الليلي ، كان يمكن أن يؤدي في وضوح النهار . ومعنى  
هذا انه عبر عن تصور قديم للبصريّات ، وعن الصين ، أنتقل  
هذا الفن الى أماكن شتى ، وبوساطة المغول ، ثمت هذه  
النقطة في اتجاهات مختلفة .

وسيرة خيال الظل التى تحكى امتداده في الزمان  
والمكان جميعا ، تشبه الى حد كبير مسار معظم القصص  
الشعبى العربى ، ويستطيع الباحث أن يعقد موازنة سريعة  
بين كتاب « الف ليلة وليلة » من ناحية ، وبين خيال الظل

من ناحية أخرى . فقبل أن يصبح الأول حلقة أساسية من حلقات التراث الشعبى العربى مر بعدة مراحل تمثلها طبقات يمكن أن يميز بعضها عن بعض . . . كانت نواة الليالى فى الشرق الأقصى ، واتخذت زياً فارسياً ، وأسهمت الطبقة الوسطى فى العصر الذهبى الإسلامى فى إثرائها ، واستقرت آخر الأمر فى القاهرة حتى تكاملت واستوت فى صورها النهائية ، وانتشرت بعد ذلك ، حتى نفذت إلى العالم الغربى وأثرت فيه . وهكذا الحال مع خيال الظل . . . . . نبت فى الشرق الأقصى ، واتخذ الزى الفارسى ، وواكب الحياة الإسلامية ، وأسهمت الطبقات الوسطى فى إثرائه ، واستقر آخر الأمر فى القاهرة ، فازدهر ، ثم انتشر ونفذ إلى ربوع العالم الغربى . وليس يعنى الباحث أن يحدد بالضبط الطريق أو الطرق التى سلكها فى رحلته عبر الزمان وعبر المكان ، وحسبه أن يسجل حقيقتين اثنتين : أولاهما ، أن اليونان والرومان لم يعرفا خيال الظل فى العالم القديم ، وثانيتهما ، أن هذا الفن لم يصبح له كيانه المستقل بمقوماته الخاصة فى التأليف والأداء والتذوق إلا فى العالم الإسلامى بصفة عامة ، وفى الديار المصرية بصفة خاصة . . . ومن هنا كان المحور الرئيسى الذى يكشف عن تطور هذا الفن ، إنما ينحصر فى دنيا العرب .



## مراحل النصّوج

امتزج فن خيال الظل بوجودان الشعب العربى امتزاجا كاملا جعله لا يستعير له اسما دالا على موطن قديم أو مرحلة سابقة تخرجه عن المحيط العربى . واذا كان الباحثون قد استطاعوا أن يميزوا فى قصص ألف ليلة وليلة وغيرها ، نواة اجنبية عن العرب جاءتهم من الشرق الأقصى عبر فارس ، فانهم يعجزون عن اكتشاف مثل هذه النواة لخيال الظل . بل ان الحلقة الفارسية نفسها ، لا تستطيع أن تكون دليلا على وجود التزى الفارسى لتأليف تمثيلات خيال الظل وادائها . والباعث على هذه الصعوبة ، أن الأدب والتاريخ الفارسيين قد أشارا الى وجود خيال الظل ، ولكنهما لم يسجلا تمثيلياته الفارسية ، وقد نوافق الباحثين الذين قالوا ان طريق خيال الظل امتد الى اساطير الاسلامى من الصين والهند عبر فارس . ولا تعطينا أبيات الشعر الكثيرة التى أوردها شعراء الفرس عن خيال الظل ، صورة مفصلة عن هذا الفن التمثيلى فى تلك البلاد . وما يقنع الباحث أنما هو استمرار هذا النضرب من الأدب التمثيلى فى ايران الى اليوم باسم « كجل بهلوان » . وليس من شك فى أن استقراره يدل على صلاحه لهذه البيئة منذ أحقاب طوال . أما وجوه الشبه بينه وبين خيال الظل العربى ، فتحتاج الى دراسة

مقارنة ، ولا يكفى فيها مجرد الاعتماد على الوصف المجمل  
فى التاريخ والاشارة العابرة فى الشعر .

وكما أن اوليات هذا الفن الذى أصبح له كيان شبه  
عالمى لا تزال غامضة ، فان تحديد التاريخ الذى نفذ فيه  
الى العالم العربى لا يزال غامضا كذلك . ولا توضح الروايات  
الوصفية متى وكيف بدأ هذا الضرب من الأدب والفن يتخذ  
الزى العربى ، والمضمون العربى معا . ولقد جهد العلماء  
الشرقيون والمستشرقون أنفسهم فى الكشف عن هذه  
الحقيقة ، ولم يصلوا فيها الى رأى قاطع او حتى راجح ،  
وحسبهم أنهم رتبوا الروايات والاشارات ترتيبا تاريخيا  
يحكى - الى حد ما - سيرة خيال الظل فى العالم العربى .  
ويذهب العلامة أحمد تيمور الى أن أقدم ما وصل اليه علمه  
عن اشتغل من العرب بخيال الظل ، انه كان من ملاهى  
القصر بمصر ابان العصر الفاطمى<sup>١</sup> . ومعنى ذلك أن هذا  
الفن ، انما بدأ ارسقراطيا فى الديار المصرية ، وأنه تحول  
عن قمة الهرم فى الكيان الاجتماعى الى الصورة التى أصبح  
فيها بعد ذلك فنا شعبيا . ومعناه أيضا ، أن ملاهى القصر  
ارتبطت الى حد كبير ، وبخاصة فى العصر الفاطمى بالمواسم  
المتعددة التى لا بد أن تترك آثارها على مضامينه وأشكاله ،  
كما أن ارتباط هذا النمط من التمثيل غير المباشر بأبهة

---

(١) أحمد تيمور : خيال الظل ص ٢٢ .

الحكم ، إنما يفرض بالضرورة مراسيم معينة في الزى وفي الأداء ، ولم يذكر تيمور المصدر الذي بنى عليه حكمه ، ولم يفصل روايته بحيث تشير من قريب أو بعيد الى موضوعات التمثيل ، وطرائق الأداء ، وحسب الباحث أن يستنتج المقومات من مجرد هذه البداية الأرسقراطية . ويبقى فرض آخر هو ، أن الخلفاء والسلاطين كثيرا ما يستعمرون الفنون الشعبية عندما يريدون - بمراسيم معينة ، وفي مواسم معينة - الدعاية لأنفسهم بين جماهير الشعب برفع الحاجز الذي يعزلهم عن هؤلاء الجماهير ، ولكنهم في الوقت نفسه لا يسمحون إلا بما يلائم مكانتهم ومواقفهم .

وأول إشارة يعتد بها هي تلك الرواية التي قرنت خيال الظل بالبطل العظيم صلاح الدين الأيوبي . واغلب الظن أن صدر هذه الرواية هو الذي أوحى الى أحمد تيمور بأن يقرن نشأة خيال الظل في مصر بعد الخلافة الفاطمية ونحن نثبت هذه الرواية هنا لأهميتها وهي تقول : « أخرج السلطان الملك الناصر صلاح الدين من قصور الفاطميين من يعانى « خيال الظل » ليريه للقاضى الفاضل ، فقام عند الشروع فيه ، فقال له الملك : « ان كان حراما فما نحضره » . وكان حديث عهد بخدمته قبل أن يلى السلطنة ، فما أراد أن يكدر عليه فقعد الى آخره ، فلما انقضى ، قال له الملك : كيف رأيت ذلك ؟ فقال : رأيت موعظة عظيمة ،



رأيت دولا تمضى ، ودولا تاتى ، ولما طوى الأزار - طى السجل  
للكتب ، اذا المحرك واحد .

والمعاني المستخلصة من هذه الرواية هي : أن فن  
خيال الظل كان مزدهرا فى العصر الفاطمى ، وأنه استطاع ،  
بما يحمل فى تضاعيفه من الموعظة ، أن يتجاوز مجرد السمر  
البرىء وغير البرىء على السواء ، وأن يقاوم النزعة  
المتزمتة الى الصلاح والاصلاح ، ولكنها مع ذلك لم تشر  
من قريب أو بعيد الى ارتباط الفن بالشعب ، ولم تفصل  
الكلام عن الفكرات الرئيسية للتمثيلات والأدوات التى  
يتوسل بها فى اخراجها ، والمناهج التى تصطنع فى الحركة  
والإيقاع والمحاورة والانشاد .

وهذا الاقتران بالوعظ والارشاد تسجله ثلاثة أبيات  
مشهورة لا يستطيع باحث فى خيال الظل أن يغفلها ، وهى  
منسوبة الى وجيه الدين ضياء بن عبد الكريم<sup>١</sup> من أعيان  
القرن السابع الهجرى ( الثالث عشر الميلادى ) وهذه الأبيات  
هى :

رأيت خيال الظل أعظم عبرة  
لن كان فى علم الحقائق راقى

---

(١) ابن شاعر الكتبى : قوات الوفيات ، طبعة بولاق عام ١٢٨٣ هـ ،  
ج ١ ، ص ٢٤٨ ،

شخصاً وأصواتاً يخالف بعضها  
بعضاً وأشكالاً بغير وفاق  
تجىء وتمضى بآلة بعد بآلة  
وتفنى جميعاً والمحرك باقى

وقد ترددت هذه الأبيات الثلاثة فى مصادر عربية  
مختلفة ، نقل بعضها عن بعض ، وفيها من نسبها الى الامام  
الشافعى ، واتخذت شواهد على فلسفة حياة تنزع الى  
التأمل فى أحداث الزمان ، وتؤثر السلبية وتعتصم بالزهد ،  
وقد تنهض هذه الأبيات على ترجيح وجود اتجاهين فى فن  
خيال الظل ، الأول جاد يرضى اذواق المحافظين ، ولا يأنف  
منه الحكام ، والثانى ، هزلى ساخر يبرز المتناقضات ،  
ويزجى الفراغ ، ويغلب التسلية والترفيه على كل شىء  
آخر . ومهما يكن من شىء ؛ فان الواقع الذى استطاعت  
الحياة أن تحتفظ به ، انما يرتبط بالاتجاه الشعبى الثانى .

وقد تكون من المصادفات أن تنسب مثل تلك المقطوعة  
المنظومة الى أحد أعيان القرن السابع الهجرى ، وهو القرن  
الذى شهد تصفية الحروب الصليبية من ناحية على يد  
السلطان المملوكى الظاهر بيبرس ، والذى غلبت عليه النزعة  
الصوفية ، الى حد يشير التساؤل . فقد ظهر فيه أئمة  
الصوفية ، كالسيد أحمد البدوى ، وابراهيم الدسوقي ،  
وعبد العزيز الدرينى ، وأبى العباس المرسى ، وعمرو بن  
الفلارض وغيرهم ، ولكن امعان النظر يفسر هذا التناقض

الظاهري . فقد احتاجت الحياة في تلك الحقبة التي قاومت الصليبيين والمغول ، الى أن تعتصم بالنزعة الصوفية ، وأن تستعين بها على المقاومة ، وأن تنفس عن النفوس التي نهضت بأعباء الحرب وتبعات الجهاد بتفريغ بعض شحنات الشعور بالتسلية والترفيه ، والاستعلاء على الأحداث بالسخر منها ، والضحك عليها ، وتسجيل ما تزخر به من مفارقات وتقويمها في آن واحد . . . ومن هنا رأينا السلطان بيبرس ، يحاول القضاء على المحبطين والمنحرفين ، ورأينا في الوقت نفسه احتفال الأدب بالمجون والفكاهة والسخر ، وجاء الى مصر في تلك الفترة امام فن خيال الظل في الادب العربي كله ، وهو شمس الدين محمد بن دانيال الذي سنتحدث عنه فيما بعد .

ويبلغ التناقض أوجه فنجد أحد السلاطين يفرم بخيال الظل ولا يستطيع أن يفارقه وهو يقوم بفريضة الحج ، فقد روى عن السلطان شعبان أنه أولع بخيال الظل حتى حمله معه مع ما حمل من الملاحى عندما حج عام ٧٧٨ هـ . فأنكر الناس عليه ذلك . والواقع أن انكار الناس إنما انصب على السلطان لأنه لم يرع فريضة الحج وما ينبغى لها من احرام . أما فن خيال الظل في ذاته ، فإن الناس لم ينكروه ، وتدل الروايات التي سجلها المؤرخون على احتفال الشعب بهذا الفن التمثيلي ، أما طلبا للموعظة ، وأما تسلية وترفيها . ومما يدل على رواج خيال الظل ، تلك الرواية التي

تسجل اضطهاد السلطان للقائمين به ، فقد ذكر المؤرخون في حديثهم عن عام ٨٥٥ هـ . أن السلطان جقمق أمر بإبطال اللعب بخيال الظل ، واحراق شخوصه ، وكتب على اللاعبين العهود بألا يعودوا اليه . وليس من شك في أن مثل هذه الرواية تعنى أكثر من حقيقة . . . . . فهي تعنى أولا ، أن خيال الظل أصبح له شأن يثير السلطان ، وتعنى ثانيا أن العقاب انصب على الآلة قبل أن ينصب على الأشخاص أنفسهم ؛ وتعنى ثالثا ، أن السخر والنقد قد تجاوزا الحدود المقررة عند الحكام . ولم يكن شيوع الفساد ، أو الانحراف الأخلاقي ، هو الباعث الأول أو الأخير على اضطهاد السلطان للمخائليين . والراجع أن التمثيليات اصطنعت رموزا تشير السخرية والضحك في نفوس الجماهير من السلطان وحاشيته ، فاندفع الى القضاء عليه .

واستمر خيال الظل في مصر على حاله برغم ما كان يقع على المخائليين من ضروب الاضطهاد بين الحين والحين ، وكان بما اتسم به من مرونة يساير الأحداث ، ويدافع عن وجوده ، وقد يلجئه ذلك عند بعض الذين يحترفونه الى الخروج على الوجدان الوطنى أو القومى ، ويجب أن يفرق الباحث بين الفن الشعبى التلقائى الذى يعكس وجدان الجماهير ، وبين تحوله الى حرفة لها متخصصون ، ويجب أن يفرق كذلك بين طائفتين من المحترفين الأولى تنجم من الشعب نفسه ، والثانية مجموعة جائلة من الفجر لها ملامحها وقسماتها

وأخلاقياتها ، وقد تستقر الطائفة الثانية في ربع من الربع ،  
تتخذ زى سكانه ولهجتهم ، وتحترف آدابهم ، وتظل مع  
ذلك منسلخة عن وجدانهم وضميرهم ، لا تصهر اليهم ولا  
يصهرون اليها ، وتحفظ بعصبيتها وأخلاقياتها . وهذا هو  
الذى يدعونا الى الاحتياط في تفسير الروايات ، بل وتذوق  
النصوص . من ذلك أنه ما كاد ينقضى على صنع جقمق  
سبعون حولا ، حتى لاحظنا رواية تاريخية أخرى عن  
السلطان سليم العثماني الذي قضى على الدولة المملوكية  
وجعل من مصر اية عثمانية ، ولقد ذكر ابن اياس في تاريخه  
عن حوادث عام ٩٢٣ هـ : « وفي هذا العام أشيع أن السلطان  
سليم شاه ، لما كان بالمقياس ، أحضر في بعض الليالي « خيال  
الظل » فلما جلس للفرجة ، قيل ان المخايل صنع صفة باب  
زويلة ، وصفة السلطان طومان باي لما شنع عليه ، وقطع  
به الحبل مرتين ، فانشرح ابن عثمان لذلك ، وأنعم على  
المخايل - في تلك الليلة - بثمانين ديناراً ، وخلع عليه قفطاناً  
محملاً مذهباً ، وقال له : اذا سافرنا الى اسطنبول فامض  
معنا حتى يتفرج ابني على ذلك » .

ولم يقطع ابن اياس بتحقيق هذه الرواية ، وصدرها  
بأنها اشاعة راجت ، ويكفيها هنا أن نسجل أن العثمانيين  
لعهد سليم لم يعرفوا خيال الظل ، أو على الأقل ، لم يكن  
قد ازدهر بينهم . ونحن نذكر أيضاً ، أن هذا السلطان قد  
نقل الى اسطنبول الحذاق المهرة في جميع الحرف والصناعات ،



وان هكنا الصنيع هو الذى أدى الى ازدهار فنون مختلفة فى دولة بنى عثمان ، ولم يكن لهم عهد بها من قبل . والراجع انه نقل الى عاصمة ملكه بعض من يحذقون فن خيال الظل كهذا المخايل الذى أشارت اليه رواية ابن اياس . والراجع أيضا ، أن العثمانيين انما عرفوا هذا الفن التمثيلى غير المباشر عن مصر . ومع ذلك يذهب بعض المستشرقين الى القول بأن الترك انما أخذوا خيال الظل من أهل الصين<sup>١</sup> عن طريق المغول . وقد يصح هذا القول إذا كان المقصود هو الشعب التركى على اتساع يجاوز العثمانيين . ولكن هؤلاء المستشرقين يردفون رأيهم الذى ينفى الأخذ عن مصر بقولهم : « انه لا يمكن القطع بأن الترك استعاروا تمثيلات خيال الظل من المصريين على الرغم من وجوه الشبه الكثيرة بين الفريقين<sup>٢</sup> » .

والباعث على ايراد هذه الآراء هو : نفى التأثير العربى فى الفنون والآداب الأوروبية . واذا كان الترك العثمانيون قد أطلقوا اسما من عندهم على خيال الظل هو « القره كوز » فان العرب قد فعلوا ذلك قبلهم ، ثم ان الوجدان الاسلامى الذى استوعب الوجدان العربى قد ضاعف من تبادل التأثير والتأثير بين الاقطار الاسلامية كلها . ولو أن أوروبا نقلت

---

(١) دائرة المعارف الاسلامية ، الترجمة العربية ، مادة « خيال الظل »

(٢) المصدر السابق — المادة نفسها .

فن خيال الظل عن تركيا ، فاستعارته اليونان وتذوقته حتى  
استقر في مدنها دهرًا طويلًا ، فان مصر بدورها قد أذاعت  
هذا الضرب من التمثيل غير المباشر في الشمال الأفريقي  
مثل تونس وغيرها . ومن مصر أيضا انتقل إلى شمالي  
حوض البحر الأبيض المتوسط ، وهكذا دخل خيال الظل إلى  
أوروبا من العالم العربي ، واتخذ طرقا متعددة في دخوله . .  
انتقل عن طريق الترك إلى البلقان وما يليها ، وانتقل عن  
طريق مصر مباشرة إلى إيطاليا وما يليها شمالا وغربا .  
ولعل دراسة الأداء التمثيلي بآلاته وأدواته ومناهجه  
وطرائق تلقيه أنفع في ادراك قيمة هذا الفن من ناحية ،  
ومدى شعبيته من ناحية أخرى .

## المسرح والجمهور

كان من الضروري أن يعكف الدارسون لنشأة الأدب التمثيلي ، في مصر والبلاد العربية على خيال الظل لكي يقيموا فكرة مفصلة أو عامة عن طبيعة ذلك المسرح الذي عاش في البيئة العربية دهرا طويلا ؛ وأن يصفوا الجمهور الذي تذوق الخيال ، واستمتع به وأفاد منه ، وهو جمهور لا يتألف من الأطفال ومن يسمئون بالعامية أو الدهماء دائما ، ولكنه كثيرا ما انتظم الخلفاء والسلاطين والقادة ورجال العلم والأدب . بيد أن هؤلاء الدارسين ، قصرُوا همهم كله تقريبا على النماذج الوافدة من الغرب ، وعلى القصص الشعبي الذي يمكن أن يحوّر إلى تمثيل ، وعلى التخت الموسيقى الذي كان شائعا عند ظهور المسرح المعروف بنمطه الأوروبي .

والحقيقة التي تفرضها طبيعة الفن التمثيلي عموما ، هي وجوب الاهتمام بكل مقومات التأليف للنص ، والأداء التشخيصي له اخراجا وتمثيلا وتوسلا بالأضواء والمشاهد والموسيقى والغناء . . . الفن التمثيلي العام ، لا يمكن أن يدرس إلا إذا فهم أولا أنه ليس نصا مُعدّا مكتوبا ، مُعدّا لمجرد القراءة فحسب . . . انه يقوم أولا وأخيرا على التمثيل

الذى لا يتم الا باعداد دار له ، ومسرح يتم فيه ، ومهاد من المناظر تحسند المكان ، واضواء وازياء تخصص الجو والشخص ، ثم بعد ذلك ستار يضبط البدء والتقسيم والختام ، ويكون بمثابة الحاجز شبه الطبيعى بين الحياة المشخصة على المسرح ، وبين جمهور النظارة . ولذلك رأينا الدارسين الغربيين للتمثيل الذى نجم فى بيئتهم ، يحتفلون بكل هذه المقومات ، بل ويعنون بفن العمارة المرتبط بدار التمثيل ، أما نحن فقصر الدارسون عندنا همهم على النص المدون وحده ، فسجلوا الحوار والارشادات التى يضعها المؤلف ، ولم يفكروا قيد لحظة فى المقومات الأخرى التى لا يقوم التمثيل إلا بها . . . انه ليس انشاء ولا تذوقا لنص مدون ، ولكنه يستوعب مجموعة مختلفة من الفنون ، منها الزمنى ، كالادب والموسيقى ، ومنها التشكيلى ، كالرسم وغيره . ويتذوق هذه المجموعة الممتزجة من الفنون جمهور يصدر عن فكر جمعى وذوق عام فى وقت التمثيل ، وليس أفرادا متفرقين يخلو كل منهم على حدة بفن واحد ، أو نص أدبى واحد .

ولقد ذكر المستشرق « منزل » فى دائرة المعارف الإسلامية ، وهو يتحدث عن « خيال الظل » فقرة واحدة يُصدّر بها مقاله تؤكد هذه الحقيقة ، وتفرق فى الوقت نفسه بين فن خيال الظل والمسرح الغربى . قال : « . . يجمع مسرح خيسال الظل بين فن التشخيص بالاشارات ،

وبين الموسيقى والتصوير والشعر . وشخصه الشفافة  
من الادم الملون ، تظهر على شاشة الكتان المضاءة من الخلف  
تخيلا ، وهو عند الشرقى المتأمل شىء أقوم من مسرحنا  
الواقعى الذى يميل الى الخشونة<sup>١</sup> . . .»

وحقيقة أخرى ينبغى أن نبرزها هى ، أن الفنون الشعبية  
بصفة عامة ، وخيال الظل بصفة خاصة ، انما قامت على  
ضرب من التخصص ، أو بمعنى آخر ، كان هناك متخصصون  
فى فن الخيال ، تأليفا وأداء . ولكن هذا التخصص لم يكن  
مرحيا على الدوام ، لا من ناحية الأشخاص ، هواة كانوا أو  
محترفين ، ولا من ناحية اعداد الرسوم والأدوات على تنوعها ،  
ولكن من ناحية التقاليد ، ومن ناحية الموضوعات أيضا .  
وخيال الظل فيه من فنون المداح والشاعر ذى الرباب  
والقصاص ، وفيه من الحذاق الذين ينقلون — بطريق غير  
مباشر ، فنون البهلوان ، ومروضى الوحوش ، الى جانب  
الرقص والغناء بطبيعة الحال . وحسبنا ، والحالة هذه ، أن  
نحاول وصف مسرح خيال الظل ، وجماليته ، وإن كان  
وصفا عاما يفيد من الدراسة المستأنية للنصوص ، ويستأنس  
بالروايات القليلة الخاصة بهذا الفن العجيب .

---

(١) دائرة المعارف الإسلامية : الترجمة العربية ، مادة : خيال الظل .



## مسرح ليسلى مقفل

أجمعت المصادر ، أو كادت ، على أن مسرح خيال الظل ، كان مسرحا متنقلا . تقوم به فرق محددة الأفراد ، تجوب المدينة الكبيرة ، ويستأجرها الخواص وأشباه الخواص ، وترحل إلى الريف عند الثروة في المواسم والأعياد ، وحصول العرس والختان ، وتزدهر في الأعياد ، ومواسم الحج والمولد ، وما إليها من الحوافز على التجمع المرتبط بالحاجة إلى التسلية والترفيه وإشاعة السرور . وخيال الظل ، مثله في ذلك مثل الفنون الشعبية الأخرى ، كان يتخذ المقاهى أيضا دارا ينصب فيه مسرحه كلما دعى إلى ذلك ، كما هو الشأن عند استخدام القصص والمغنين ، أشهارا للقهوة ، أو إذاعة لتخصصها في فن بعينه ، أو في موسم من المواسم ، كمولد الولي المشهور في الحى الذى يقوم المقهى فيه ، أو في ليسلى رمضان .

وعلى الرغم من اقتران خيال الظل بصفة التنقل هذه ، وهى التى فرضت شكل المسرح وجمهوره ، فقد كانت هناك دور ثابتة خاصة بفن الخيال . ولما كان هذا التمثيل الشعبى غير المباشر ، يتطلب الرواية المباشرة التى تصفه بطريقة واقعية ، فانا أسمح لنفسي أن أصف دارا ثابتة خاصة بخيال الظل ترددت عليها في صباى . كانت هذه الدار تقوم بنعند الحبيب الكبيرى الأولي عند مدخل فم الخليج بحى السيدة

زينب بالقاهرة . . . كانت الدار عبارة عن ردهة متسعة واحدة ، تشبه تماما القسطنطينية الذي يقام في الأعراس ، ولم يكن الدخول إليها باجر يدفع عند الباب ومحمد ببطاقة ، ولكنه كان حرا . ولكن التمثيل ينقطع بعد تمهيد من صميم التمثيلية ، وفي هذه الاستراحة يدفع النظارة ، كل حسب طاقته ، ما يشبه « النقطة » . ومعنى هذا أن التقاليد التي كانت مرمية في الفنون الشعبية المشابهة هي التي كانت تحكم هذا الفن أيضا حتى في الدور الثابتة المتخصصة فيه . . .

وفي الناحية المغلقة من تلك الردهة المتسعة ، أي قبالة بابها ، وضعت منصة يمكن أن نطلق عليها اسم « المسرح » ، ولكنه لم يكن مسرحا يؤدي إلى ما بعده من حجرات ، وإنما استعرضته شاشة بيضاء وراءها مصباح كبير من مصابيح الزيت ، وكانت تتحرك بين المصباح والشاشة رسوم من الجلد وأغلب الظن أن تلك الرسوم كانت تتحرك على قضبان فتظهر ظلالها على الشاشة أمام الجمهور . . . والذي أتذكره أن اثنين فقط هما اللذان كانا يقومان بتحريك تلك الرسوم ، يعاونهما اثنان آخرون ويتبادل الأربعة الانشاد والحديث . . . والذي أتذكره أيضا ، أنهم كانوا يلوتون أصواتهم بحيث تلائم الشخصوس والمواقف المعروضة . وكثيرا ما قلدوا أصوات الحيوان ، ولا أذكر أنه كان يوجد بينهم امرأة . والراجع أن هذا الفن قد تعرض لما فرضته طبيعة الحياة والأخلاق . . . ومن العجيب أن خيال الظل انحسر عن تلك

”دار بعد أعوام قليلة ، كما انحسر عن غيرها في القاهرة ،  
وحلت محله آلة السينما الصامتة . . .

ونحن نستخلص من هذه المشاهدة المباشرة حقيقتين  
أولاهما ، أن فن خيال الظل كان له مسرح ثابت ومسرح  
متنقل ، والمسرحان يشتركان في المقومات ، ويفيد كل منهما  
من الاستقرار أو التنقل في حجم المسرح ، وطرق الإضاءة ،  
وعدد اللاعبين ، وتنوع الموضوعات وما إلى هذا بسبيل .  
والحقيقة الثانية هي أن فن خيال الظل ، قد انحسر أو درس  
لفظة فن آخر يقوم أيضا على التمثيل غير المباشر ، ويتوسل  
مثله بالصورة والضوء وهو فن السينما .

ويصف أحمد تيمور ما شاهده أيضا في مرحلة أسبق  
مما ذكرت فيقول : « كان للناس شغف بالخيال - خيال  
الظل - في مصر ، حتى أوائل القرن الرابع عشر الهجري .  
فكانت له سوق نافقة في الأعراس ، قل أن يقام عرس لا يلعب  
الخيال في إحدى لياليه ، وكانت له قهاو يلعب فيها ، إلى  
أن اخترع الأفرنج ( الصور المتحركة ) وكثرت أماكن عرضها  
في مصر ، فأكب الناس عليها وهجروا أماكن الخيال فأبطلت ،  
واقصر على اللعب به في الأعراس على قلة ، حتى قل  
المشتغلون به ، وكاد يدرس فيما درس من الأشياء القديمة .  
وآخر من أدركناه قيما بالفن على الطريقة القديمة مع الإجابة  
في تحرير الأزجال ، واتقان صور الشخص « الحاج حسن

القشاش» . ثم قام من بعده ولده الأوسطى درويش<sup>١</sup> .  
وأهم ما يستخلص من هذه الفقرة التى لها قيمتها  
فى تأريخ خيال الظل ، انه كان للفن نجوم يبرزون فيه  
تبريزا يجعل أسماءهم تذيع بين الناس ، كما ذاعت فى ذلك  
الجيل أسماء بعض المطربين والمطربات ؛ وأن مسرحه كان  
متنقلا يحى ليالى الأعراس ، ويستقر فترة فى المقاهى ؛  
وأن السينما صارعتة حتى صرعتة . وثمت فقرة أخرى  
أوردها تيمور أيضا ، تصف هذا المسرح المتنقل ، وتحدد  
عدد اللاعبين ، وتسجل بعض مقوماته وخواصه ، وهى على  
أعظم جانب من الأهمية ، مع ما فيها من اقتضاب ، ذلك  
لأنها رواية مباشرة واقعية ، فهو يقول :

« يتخذون له بيتا مربعا يقام بروافد من الخشب ،  
ويكسى بالخيش أو نحوه من الجهات الثلاث ، ويسدل على  
الوجه الرابع ستر أبيض يشد من جهاته الأربع شدا محكما  
على الأخشاب ، وفيه يكون ظهور الشخصوص ، فاذا أظلم  
الليل ، دخل اللاعبون هذا البيت ، ويكونون خمسة فى  
العادة ، منهم غلام يقلد النساء ، وآخر خشن الصوت  
للغناء . فاذا أرادوا اللعب أشعلوا نارا قوامها القطن والزيت  
تكون بين أيدي اللاعبين ، أى بينهم وبين الشخصوص ،  
ويحرك الشخصوص بعودين دقيقين من خشب الزان يمسك  
اللاعب كل واحد بيد ، فيحرك بهما الشخصوص على ما يريد ،

(١) أحمد تيمور : خيال الظل ص ١٦ .

وتتخذ الشخصوس من جلود البقر ، وهى فى الغالب جلود  
تعمل منها أعكام للمشبة التى تأتى من السودان ليتداوى  
بها - فيشتري بعضها لاعبو الخيال من التجار ،  
ويصورون منها ما يشاءون من الشخصوس ، ثم  
يصبغونها بالأصباغ على ما تقتضيه ألوان الوجوه والثياب  
وأجسام الحيوان و جذوع الأشجار وأوراقها وثمارها وأحجار  
المباني وغير ذلك ، بحيث إذا عرضت « الصور » أمام ضوء  
النار المشتعلة ، ظهرت زاهية بهية لشفوف تلك الجلود .

ويبدو الفرق واضحا بين المسرح الثابت والمسرح المتنقل  
لخيال الظل ، لقد كان كلاهما ليليا مقفلا ، ولكن ثبات المسرح  
فى مكان واحد ، أو دار واحدة ، قد أتاح من غير شك الفرصة  
لتنوع الموضوعات ، وأحكام الوسيلة فى الإضاءة ، وتحريك  
الشخصوس . ومن هنا يتضح أن الأول توسل بمصباح ، فى حين  
اعتمد الثانى على وسيلة أخرى أيسر ، ولعلها أقدم . بيد أن  
حديث تيمور قد سجل الطريق التى انتهجها فن خيال الظل  
فى حكاية أصوات النساء ، وهى مشكلة واجهها التمثيل فى  
أقطار كثيرة ، ونحن نذكر أن المسرح « الأليزابيثى » قد  
أصطنع المنهج ذاته ، واستعاض بالغللمان فى مرحلة من  
مراحله ، للقيام بدور النساء . والراجح أن اقتران خيال  
الظل فى كثير من الأحيان بمجتمع الطبقات العليا ، ومجتمع  
الرجال فى المقاهى ، قد أكد هذه الحقيقة . ذلك لأن الأعياد  
والمواسم فى مصر ، عرفت المنشدات والغوازى والفجريات .



كما أن التفاوت بين عدد اللاعبين بين ثلاثة وأربعة وخمسة ،  
سببه الجمهور من حيث الطبقة ، ومن حيث العدد ، وقد  
يكون سببه أيضا موضوع التمثيلية الذي تشكله المناسبة ،  
ويحدده مزاج النظارة .

وجدير بنا أن نذكر هنا بعض المصطلحات التي عرف  
بها هؤلاء اللاعبون . والمصطلح العام الأول ، مأخوذ من  
صيغة خيال الظل ، فقد عرف اللاعب المتخصص في تحريك  
الشخص باسم « المخايل » . ذلك لأنه لم يكن ممثلا  
بشخصه ، وإنما كان يتوسل بالخيال أو الصورة ، كما أن  
الجمهور المتذوق لهذا الفن على اختلاف طبقاته كان يدرك  
تمام الإدراك أنه فن يقوم على التخيل أو الإيهام . ومهما  
كان في تمثيلياته من أحداث واقعية ، أو قريبة من الواقعية ،  
فإن تحريك الصورة تخيلا هو الأصل . والمصطلح قديم  
يساير تاريخ الفن ، وقد ورد في الشعر العربي ، قال صلاح  
الدين بن أيك الصفدي ، وهو من شعراء القرن الثامن  
الهجري ، في وصف اللاعب بخيال الظل هذه الأبيات :

مخايل قد بدت عليه مخايل البدر في الكمال  
تريك باباته <sup>١</sup> فنونا تروق في الحسن والجمال  
فقد غدا وصله يقينا أحسن ما كان في الخيال

ولقد عرف اللاعب المتخصص في تحريك شخص  
خيال الظل باسم « الخيالي » وهو مصطلح استعمل مع

(١) جمع بابه وهي تمثيلية خيال الظل .

الأول ، ولكنه كان أقل ذيوعا ، واستعمله الشعير الصقدي  
نفسه فقال :

هويت خيالنا حكى الفصن قدّه  
إذا ما اتثنى حاجت عليه البلابل  
أراق دم العشاق سيفاً جفونه  
ومن بعد ذا أضحى عليهم يخاليل

ومن الطبيعي أن يكون للمخائيلين رئيس يقوم على  
الإخراج ، وينظم حركة الشخص ، ويربط بين سياق  
الأحداث ، ولا بد أنه كان في الوقت نفسه « المعلم » في  
هذه الفرقة التمثيلية الثابتة أو الجائزة ، وعرف منذ القرن  
السابع الهجري بهذا الاصطلاح وهو « الرئيس أو الرئيس »  
وقد استعمل هذا المصطلح محمد بن دانيال ، فهو يقول  
مقدما لأحدى تمثيلياته بعد الاستهلال : « إذا فرغ الرئيس  
من هذا الأنشاد ( أى الاستهلال ) يشرع فيما بنى وشاد ،  
ثم ينادى يا طيف الخيال ، يا كامل الاعتدال ، فيخرج  
شخص أحذب ، وينقض كالبازي الأشهب ، فيسلم سلام  
القادم ، ويقف مطرقا كالواجم ، فيرد الرئيس عليه السلام .  
ويبدو ، أن هذا الشخص هو الذي كان يقوم دائما  
بالاستفتاح أو الاستهلال ، حتى استقر ذلك تقليدا ثابتا في  
لعبات خيال الظل . ويبدو أنه كان يعرف أيضا باسم  
« المقدم » بكسر الميم « أى الذى يقدم التمثيلية الى  
الجمهور ، وقد يرادف المعنى المعلم . فتلقد حافظت اللغة

المصرية على الاصطلاح الأول « وهو المقدم » بالمعنى نفسه ، وكانت تقرنه بالعاملين في مختلف الحرف كالبنايين وغيرهم . وادت قلة عدد اللاعبين الى رسوخ بعض التقاليد الفنية ، من ذلك غلبة هذا المصطلح على أحد اللاعبين بتحريك الشخصوص وهو « الحازق » ( بالزاي لا بالذال ) ولعله مأخوذ من ارتفاع الصوت وحدته ، وهو يقوم بوظيفة تركيز الانتباه في حفل يغلب الصخب عليه . وهذا التقليد الفنى يشبه الى حد كبير ، ما شاع في المسرح الشكسبيرى من استخدام ممثل حاد الصوت يقوم بالاستهلال ، جمعا لانتباه الجمهور الصاخب . بيد أن هناك فرقا بين وظيفة الحازق والاستهلالى هو : أن الأول يتجاوز المقدمة ، ويركز الانتباه اليه في تضاعيف التمثيلية كلما ظهرت الحاجة الى ذلك من ناحية الموضوع ، أو من ناحية استشارة الجمهور طلبا « للنقطة » وإشاعة للضحك في وقت واحد .

وهناك مصطلح آخر كان يغلب على بعض اللاعبين أو المحركين لشخصيات بأعيانها في التمثيلية ، وهذا المصطلح هو « الرُّخِم » بمعناه المعروف في لهجة القاهرة ، وهو يقوم بوظيفة المهرج في سيرك تلك الأجيال . . . كان من تقاليد السُّرك أن يقوم المهرج ببعض الحركات المضحكة ، ويكون بمثابة الفاصل بين المشاهد ، وهو في خيال الظل ممثل هزلى ، سواء أكان ذلك في صورته التى تعرض على الشاشة ، أو في بلادة حركته وانتقاله ، أو في صورته ، أو في عدم اتساق

أفكاره . ودفع التخصص بأحد اللاعبين الى أن تغلب التسمية عليه بالرخم ، والى أن تفرض هذه الشخصية وجودها على كثير من تسميات خيال الظل .

وعلى الرغم من هذا كله ، فقد تنوعت الشخصيات تنوعاً جعل هؤلاء اللاعبين على قلتهم ينوعون أدوارهم بحيث تلائم المغربي والفلاح والصيد والمراكبي والجندي التركي ، والشيخ والشباب والمرأة وهكذا . . ولا بد أنهم كانوا يمارسون قدراً من التدريب على تنوع أصواتهم . ومهما يكن من شيء فقد أعانهم على ذلك ، أن الشخصيات نماذج بشرية تدل على جنسية أو مهنة أو سن ، مع الاستعانة بالقدرة على تقليد أصوات الحيوان ، كما أسعفتهم في كل حين الصور المتحركة على الشاشة بقسماتها ، وألوان أزيائها الى جانب ما قد تحتاج اليه من مناظر طبيعية وغير طبيعية .

على أن هناك حقيقة يجب ألا نهملها ، وهي أن خيال الظل كان في الغالب الأعم مسرحاً ليلية مقفلاً ، ولكن ذلك لم يمنع هذا المسرح في بعض البيئات من القيام بوظيفته نهائياً ، بحيث يتوسل في استحداث ظل الصورة بنور الشمس ، وهو توسل يتطلب حدقاً معيناً بحيث لا تظهر الصورة مقلوبة ، وفي تلك الأحوال ، على نلقتها ، ينزل المسرح عن الجمهور بعض الشيء بئسب أن القاعدة التي استمرت هي « انه مسرح ليلية مقفل » .

## التصوير ركن أساسى

لم تكن الصور التى تنعكس على الشاشة ، شبيهة بمحاكاة الأشخاص والمناظر بواسطة الخطوط والظلال والألوان . ولكنها كانت تفيد من البصريات ... . اذ المهم هو أن تنعكس على الشاشة أمام النظارة بتفاصيلها وألوانها ، وقدرتها فى بعض الأحيان على أن تحرك بعض أجزائها ، انها ليست لوحات يمكن أن يراها الانسان ، كما يرى غيرها من صور الناس والحيوان والمناظر ، ويقوم الخدق فى تهيئتها ، على معرفة كاملة بطبيعة المادة المشكلة ، وهى الجلد كما مر بنا ، وعلى تقطيعها وجعل بعضها كثيفا والآخر شفافا ، وعلى الاستعانة بالألوان فى إبراز التفاصيل . واذا كان فن خيال الظل يستوعب الأدب والموسيقى ، فانه يقوم فى الدرجة الأولى على هذا الخدق فى التصوير ، ومن سوء الحظ ، أن فن الرسم المرتبط به ، انقرض بانقراضه ، وأن النماذج القليلة التى جمعت أو احتفظ بها ، لا يمكن أن تعطينا فكرة كاملة أو مقاربة بالحرفية التى احتاجت الى قدر عظيم من البراعة . ناهيك بتلك الرسوم التى حاول بها بعض الدارسين أن يوضحوا منهج المخيلين فى استخدام الرسوم التى يحركونها . ولا بد أن متخصصين آخرين ، قد أسهموا فى تهيئة تلك الشخصى على كثرتها



وتنوعها . وهى تجمع بين الشخصية وبين المنظر ، كما نقول نحن فى مصطلحاتنا الحديثة .

وكان من الطبيعى أن يرتبط التصوير الخاص بخيال الظل بفنّين اسلاميين هما : العمارة ، والزخرفة . ولقد كان من تقاليد التمثيل عند المخايلين هو ، استهلال مناظرهم بما يشبه قطاعا من العمارة الاسلامية . . . كانوا يعرضون عقدا زخرفيا ، دقيق الصناعة ، علقت به الثريات والقناديل ، واصطلحوا على تسميته « القوصرة » وهى تشبه من بعض الوجوه العقود المشهورة فى العمارة الاسلامية . واذا كان خيال الظل قد استعارها ، فان الزخرفة قد استعارتها كذلك ، حتى فى تزيين مطالع الكتب .

وسنتخير مناسبتين اثنتين تتضح فيهما قيمة التصوير الفنى باعتباره ركنا أساسيا من أركان خيال الظل ، وتتضح فيهما أيضا ما ينبغى لهذا الركن من دقة ومن تنوع . . . المناسبة الأولى هى « حفلات العرس » ، وكانت فى تلك الأجيال شعيرة اجتماعية تستغرق الليالى الطوال ، وقام فيها السمر والتطريب بوظيفة الاشهار العلنى الواجب لهذه الشعيرة ، الى جانب ما اتسم به مجتمع تلك العصور من التفاخر والتناظر . وكان خيال الظل يعرض فيها أكثر تمثيلياته . ومنها « علكم وتعاذير » وشخصها تتجاوز مائة وخمسين صورة ، وهى متنوعة بين أناس وطيور وحيوانات

ومناظر طبيعية كالأشجار ، الى جانب المباني كالبیوت والقصور والأدیرة وغيرها . واذا كانت تمثيلية واحدة تستوعب كل هذا العدد العدید من الصور ؛ فمن الواضح ان أعدادها كان الدعامة الكبرى لنجاح اللاعبين . أما المناسبة الثانية ، فهي « الحج » الذى عرفه أنواعا من الفنون الشعبية ، منها الأغانى والأناشید ، والرسوم الجدارية . ولقد أسهم خيال الظل فى هذه المناسبة بتمثيلية « الحجية » ، وتنتظم نحواً من ثمانین قطعة ، ترتبط بمكان هذه الفریضة المقدسة من المجتمع المصرى الاسلامى . وتستوعب الصور ما يكون فى الحج من جمالٍ وتختروانات وضوئية وطبائین ومراكب ورسوم المحمل ... الخ . وليس من شك فى أن الفنان الشعبى الذى كان يرسم على الجدران الصور المناسبة للحج ، قد أعار المشکلین لمادة خيال الظل تمثله للمضامین على اختلافها .

وتؤكد التمثيليات القليلة التى وصلت الینا رسوخ فن التصوير الخاص بخیال الظل ، وهو یشرح قدرة الفنان الشعبى على التقاط المناظر والملامح الى جانب نزعة كاريكاتورية فى كثير من الأحيان ، تلائم طبيعة التمثيلية من ناحیتی الموضوع والحدث ، وتناسب وظيفة خيال الظل فى التسلية والترفيه ، وان استعراضاً سريعاً لتمثيليات الخيال ، تبین قدرة هذا الفنان على تصوير أماكن التجمع كالمقهى ، وعلى رسم المنظر الطبعى كالبستان ، وعلى حكاية الحركة

كابتللاع التمساح لانسان ، وعلى ابراز القسمات الدالة على الشخصية مثل شخصية الجندي التركي ، الى جانب المقابلة بالطول والقصر والبدانة والنحافة ، ولم يفته ان يحافظ على التناسب في الصورة التي يفرض الموضوع توازنها ، وان يخل بهذا التناسب عن عمد في الشخصوس التي يريد عرض ما فيها من صفات تثير العجب أو الضحك أو السخرية .

وكل دارس لخيال الظل يتمنى معنا ان تبذل الجهود لمعرفة هذا الركن الاساسى من اركان الفن ، ويا حبذا لو عنى مركز الفنون الشعبية باقامة نموذج كامل لفن خيال الظل ، كما كان حيا فعلا الى الجيل الماضى ، وليس يكفى ان ننقل عن بعض المعمرين من اصحاب الصناعة ما قد تعيه ذاكرتهم ، ولا يشفع في الدرس اثر من صورة ، أو أداة ، أو جزء من جهاز . . . لقد كان خيال الظل فنا معقدا يقوم بكل ما توسلت به الفنون الشعبية من مادة مشكلة ، ومن لون وحركة وايقاع ، ونغم وكلام .

### فن جميع الطبقات

ان فن خيال الظل العربى الذى ازدهر في مصر بخاصة ، قصير العمر اذا قيس بالدراما الأوروبية ، فان الفترة التي استطاع المؤرخون تتبعها تقل عن ستة قرون . ومع ذلك ، فان الخيال استطاع ان يضرب بجذوره في البيئة العربية

طوال تلك القرون ، وأن يجتذب اليه جماهير النظارة من كل طبقات المجتمع بلا استثناء .

ولما كان التمثيل غير المباشر هو الخصيصة التي عُرِف بها ؛ فان جمهور المتذوقين له يُعد جزءا لا يتجزأ من العمل الفني ، ذلك لأن التجاوب الفكري والشعوري شرط أساسي في التمثيل الحي الفعّال . وكذلك كان خيال الظل تمثيلا حيا فعلا منذ القرن السادس الهجري ، الى بدايات القرن الرابع عشر الهجري .

ولقد اعتاد نقاد المسرح الأوروبي ، أن يدرسوا تعاطف جماهيره مع المسرحيات التي يعرضها ، وأن يقسموا هذه الجماهير الى متحمسة ومزدرية ، والى مثقفة وغير مثقفة ، وأن يردوا ظهور أنواع معينة من الدرامات الى طبيعة هذه الجماهير ، ومدى اقبالها أو نفورها عن دور التمثيل .

وقبل أن نحلل الجماهير العربية التي تذوقت خيال الظل طوال تلك الأجيال في مصر ، وفي غير مصر من العالم العربي ، نرى الواجب يقتضينا أن نبين أن هناك علاقتين مختلفتين بين الجماهير من ناحية ، وبين التمثيليات من ناحية أخرى : الأولى علاقة مستمرة ودائمة تكشف عن مزاج الشعب ، بالمفهوم المتسع لهذا الاصطلاح . وهو مزاج يفرض بالضرورة استمرار تمثيليات معينة بحذاويرها ، أو بتعديل . يسير فيها ، بحيث تتجاوز البيئة الواحدة أو الاقليم الواحد ، وبحيث تتعاقب الأجيال . وهذه التمثيليات

تظل على رواجها الذى يؤكد تعاطف الجماهير معها ، والثانية :  
علاقة مؤقتة ، قد تكشف عن بعض التحمس وشدة الاقبال ،  
وقد تختلف بين النزعة الصوفية ، والتأمل الشعري ، وبين  
المواجهة الواقعية للشخص والأحداث . وفى هذه الحالة  
تستقر التمثيلية أو التمثيليات فى بيئة محلية ، أو طبقة  
اجتماعية واحدة ، وتستمر حياتها فترة محدودة من الزمن  
قد لا تتجاوز الموسم الواحد أو العام الواحد الا قليلا .

ونحن اذا طبقنا هاتين القاعدتين على تمثيلات خيال  
الظل ، فاننا نجد أن هناك طائفة من اللعبات أو البابات ،  
استطاعت أن تعبر الزمان والمكان معا ، وهى التى ترتبط  
بالمواسم الدينية ، والشعائر الاجتماعية ، والتى تحكى نماذج  
بشرية لما تنحسر عن مسرح الحياة ، والتى تصور أحداثا  
وعلاقات ، لها من الشمول ما يكسبها صفة الاستمرار .  
وهناك لعبات وبابات أخرى تعكس أنماطا بشرية ، وضروبا  
من المفارقات والمتناقضات يزخر بها عصر واحد ، أو جيل  
واحد ، أو بيئة واحدة . . ومع هذا كله ، فاننا نلاحظ أن  
التقليدية التى غلبت على خيال الظل ، والاعتماد على الخبرة  
العملية التى عُرِف بها لاعبوها ، قد مكنت هذا الفن من  
استمالة جماهيره طوال القرون والأجيال ، الى جانب  
اتكائهم على الحافظة القوية فى استيعاب المقطعات الطوال  
والقصار ، بخصائصها الأسلوبية ، وانغامها الموسيقية .

والواقع أن الجمهور الذى كان يؤمُّ قصور الخلفاء

والسلاطين ، يختلف من الناحيتين الاجتماعية والثقافية ،  
عن جمهور الأعراس والموالد ورواد المقاهى ، بيد أننا ينبغي  
أن نختلط هنا أيضا ، فان القصور كانت تفتح أبوابها في  
بعض المواسم ، لجميع الطبقات تقريبا ، ويغلب الرجال في  
هذه الحالة ، أو لعل الأصح أن نقول ، لم يكن يباح للنساء  
حضور مثل هذه المجتمعات . وفي أحيان أخرى كان الخليفة  
أو السلطان بنفسه ، يشاهد التمثيل مع مجتمع خاص من  
حاشيته . ومن الطبيعي أن تكون البابات في المجتمع الأول  
مختلفة عنها في المجتمع الثانى . قد يترخص اللاعبون مع  
جمهور غير رسمى أو غير محتشم . كما أن وجود الرجال  
وخدمهم كثيرا ما يبيح حرية في تصوير العلاقات ، وفي  
الحديث المكشوف عنها . أما في المجتمع الثانى الذى يتخذ  
صفة الرسمية ، فتعرض فيه بابات يغلب عليها التأمل  
والوعظ ، والجمهور هو الفيصل على كل حال . . . ولم  
تكن تخلو القصور من مناسبات يسمح فيها للنساء والحريم ،  
وسائر أفراد الحشم والخدم من تذوق خيال الظل ، كأعراس  
أبناء السلاطين وبناتهم ، وتنتخب البابات في هذه الحالة ،  
لكى تلائم المناسبة ، وتستجيب لذوق هذا الجمهور .

أما المقاهى ، وهى المجتمع العجيب المعروف فى مدننا ،  
فكانت مجتمعاتها تتألف الى جيلنا من الكهول الذكور  
وخدمهم ، وقلما كان يغشاها الفتيان ، وهى مقاهى تختلف  
بدورها باختلاف الطبقات التى تغشاها ، والأحياء التى تقوم



فيها . ولكن صورة « القهوة » المصرية الصميعة ، وهى التى كانت تستقدم لاعبى خيال الظل فى الأغلب الأعم ، فان طبقة التجار ، وبعض اصحاب الحرف ، هى التى تعمرها ، ولهذه الطبقة مطالب فنية وثقافية تختلف عن المجتمعات السابقة . وجمهورها يطلب من المخاطبين موضوعات بذاتها ، وعلاقات لا تؤذى امزجتهم وأذواقهم ، ولذلك احتفظت هذه الطبقة بالتمثيلات التى تحكى ذكاء العربى المصرى ، وامتيازه على غيره . وهى فى الوقت نفسه تطلب التسمية عن واقع مكدود ، ومن هنا ازدهرت اللعبات الاجتماعية النقدية ، يشبه العربى المسلم فيها ابن البلد فى النكتة المصرية بين سائر النماذج البشرية من الشمال أو الغرب أو الشرق أو الجنوب . ولا جناح على هذا الجمهور الذى لا توجد النساء فيه على الاطلاق ، من قدر من الحرية فى التعبير ، ولكن لا بد أن ينتصر المثال الاجتماعى المقرر عند الكهول الذكور ، ولا بد أن تنتصر الفضيلة الأخلاقية .

ويتناول النقد الاجتماعى الذى تطلبه الجماهير شيئا من ابداء الراى فى مقدمى الحرف ، وجباة الضرائب ، والجنود الأتراك الشراكسة والمماليك والجواري ، واصحاب الحرف المبتذلة فى نظر المجتمع ، كالمتجرين فى العقساقر المقوية ، والعطور والمعاجين الى جانب الملهثين من السباعين والقرادين ومن اليهم . ولم تكن جماهير هذه الطبقة تختلف كثيرا طوال القرون الثمانية من العصر الفاطمى ، الى انتهاء الحرب

الكبرى الأولى ، عما صورته الرحالة الانجليزى « ادوارد لين »  
فى كتابه الذى وصف فيه أخلاق المصريين المحدثين وعاداتهم  
فى منتصف القرن التاسع عشر .

ومع أن رواد القهوة المصرية كانوا يشكلون جمهورا على  
قدر من التجربة والنضج ، وقدر من التعصب لأنفسهم  
وطبقتهم ، إلا أنهم كانوا يحبون فى بعض الأحيان أن ينقدهم  
خيال الظل ، وكأنما استقر فى النفوس ، أن هذا الفن لا بد  
وأن ينقد كل الناس ، وكل الطبقات ، ولذلك ، فرضت هذه  
النزعة ظهور مشاهد من المقاهى فى اللعبات والبابات ، بل  
فرضت لعبة قائمة برأسها ، تعرف بلعبة « القهوة » وهم  
يخرجون عن ذواتهم ، ويستمتعون بذوات أخرى وإن كانت  
تحكيهم ، ويقبلون النقد ، وإن كان جارحا فى بعض الأحيان .  
أما الجمهور الأعظم لفن الخيال ، فهو ما اصطلحنا على  
تسميته بالشعب ، ففى مواسم الحج ، حيث تنصب  
الفساطيط والمخيمات ، وفى الأعياد ، وموائد الأولياء ،  
يحتشد فى الليالى جمهور يعد قطاعا عرضيا من الشعب . .  
قد يوجد فيه الصبيان والشبان والكهول ، وقد تفرض  
المناسبة بابة معينة ، فى ليلة معينة ، قد يفرض الحج تمثيل  
بابة « الحجية » . ولكن إذا اقتضى الطريق التلبث أكثر من  
ليلة ، فعلى اللاعبين أن يعرضوا بابات أخرى ، اللهم إلا إذا  
استقدم المسافر الى الحج أو أسرته اللاعبين لكي يمثلوا فى  
داره . ففى هذه الحالة يقتصر على الحجية وحدها . . . وفى

معظم المواسم ، وهى تستغرق الليالى التى قد تتجاوز  
الاسبوع ، يعرض اللاعبون كل ما فى جعبتهم من بابات ،  
وهذه الجماهير فرضت على التمثيليات أن تتوزعها جميع  
الفنون من مدح النبى ، ومن انشاد الزجل ، ومطارحته ،  
ومن التفننى بالمواويل ، ومما يشبه المناظرة أو المساجلة أو  
المصارعة ، ومن ضروب الحيل الأخرى . . وعلى اللاعبين أن  
يقدموا هذه الفنون جميعا متتابعة ومتداخلة فى اطار  
لعباتهم . ومن هنا رأينا المخيلين يحذفون الاطالة أو  
الاختصار تبعا لطبيعة الجمهور ، وطول الموسم أو قصره .

وهذه القاعدة البلاغية ، وهى مطابقة اللعبات والبابات  
لمقتضيات الأحوال ، هى التى دفعت أصحاب الصناعة الى  
التحوير فى باباتهم طبقا للمناسبة ، من ذلك أن بعض لعباتهم  
كانت ترفع منها مشاهد معينة فى ليالى الأعراس ، لأنها  
مشاهد تتصل بوجوه الخلاف بين الزوجين فى التمثيل ، أو  
بمواقف طلاق ، وما الى هذا مما ينافى مناسبة العرس .

ومهما يكن من شئ ، فان جماهير خيال الظل كانت  
تستوعب فى الصورة العامة الطبقات الاجتماعية كلها ، يضاف  
الى هذا أن النساء والحريم سمح لهن بمشاهدة الخيال ، اما  
من وراء الشرفات ، واما فى مجتمع خاص ، واما فى المجتمع  
العام تبعا لطبيعة المرأة وطبقتها وسنها . وهذه الجماهير ،  
على الرغم من اضطهاد بعض السلاطين لخيال الظل ، هى

التي عملت على استمراره وإزدهاره ، وهي التي أتاح  
لبعض الأدباء أن يتخذوه وسيلتهم الى التعبير والنقد  
الاجتماعي ، وما نظن أن شاعرا ساخرًا مثل محمد بن  
دانيال ، كان يستطيع أن يؤلف باباته المشهورة الا اذا كان  
الفن قد ضرب بجذوره في نفوس الناس بحيث يستطيع أن  
يقاوم المنع والاضطهاد .

## الشاعر الساخر

لا يمكن أن يذكر فن خيال الظل العربى ، دون أن يذكر أعظم المبرزين فيه ، وهو الشاعر الساخر محمد بن دانيال الموصلى . وقد تبدو هذه الشخصية للوهلة الأولى عجيبة ، لأنها تجمع بين العمل بطب العيون ، أو بتعبير أدق بالكحالة ، وبين المجون الذى ينزع بصاحبه الى الفرار من تبعات الحياة ، وتزجية الوقت بالفرجة على الأحداث والناس ، مع الاستعلاء على كل شيء بالسخرية والفكاهة ، والتندر والمجون .

ولم تسعفنا المصادر بالأخبار التى تفصل سيرة هذا الشاعر الساخر ، وتقدم الى الباحث الأبعاد الثلاثة التى لا بد من تتبعها لادراك المقومات التى صاغت ذاتيته المتفردة ، وهذه الأبعاد الثلاثة هى : بعد الزمان ، وبعد المكان ، وبعد الشخصية . أو بعبارة أخرى ، الفترة التاريخية بما حملت من مراحل سابقة ، وبما زخرت به أبن حياته من أحداث وعلاقات ، والربوع المختلفة التى تحرك فيها الشاعر الساخر العجيب ، وليس يكفى أن يقال انه انتقل من هذه المدينة الى تلك ، وإنما يجب أن يتعرف الباحث على مساره المكانى الكامل الذى ييط عن

الآطر الثقافية المختلفة ، والطبقات الاجتماعية المتفاوتة ،  
مما طبع هذه الشخصية بصورتها المتفردة ، ويأتى بعد ذلك  
الإنسان الذى ينزع فى سلوكه وعلاقاته الى ضروب من  
الصراع بينه وبين الآطر الاجتماعية التى قدر له أن يتحرك  
بينها . . . ولقد اکتفت الروايات بأن تذكر نسبه ، وموطنه  
الأول ، ومستقره الثانى ، ومهنته وسخره ودعابته . . .  
اكتفت بذكر هذه الملامح فى عبارات مقتضبة ، لا تقدم  
صورة مفصلة ، ولا تكشف عن قسّمات نفسية تبين الخوافز  
اليها ، والبواعث عليها ، من وراثات ، ومن فترة تكوين ،  
ومن مثل ونماذج لا ينبطق بعضها على بعض ، وما أكثر  
ما تتناقض فى نفس شاعر ساخر كابن دانيال .

ولعل أهم حقيقة نواجهها فى الأخبار القليلة التى وردت  
عنه ، أن استيلاء التتار على بغداد قد وقع والفتى لم يناهز  
التاسعة من عمره ، وما من عربى ، وما من مسلم لا يذكر  
تاريخ سقوط بغداد فى أيدى التتار وهو عام ٦٥٦ هـ .  
ولهذا الحادث مقدمات ملأت الجو كله بالفزع والتوتر ، كما  
أن ما صنعه هولاء فى عاصمة الرشيد من قتل وتخريب  
وقضاء على الذخائر والأعلاق ، قد أصاب جميع النفوس  
بالآلم والحسرة والحزن ، وكانت جحافل الأمنين تفر أمام  
جيوش التتار التى لم تكن تبقى أو تذر . . . والحقيقة الثانية  
أن ابن دانيال إنما نشأ وترعرع فى الموصل . فقد ولد بأم  
الربيعين عام ٦٤٦ هجرية ، وأنه حفظ القرآن فى مكاتبها ،



ولعله أخذ يتدرب على الطب أو الكحلة في بیمارستانها .  
وتذكر معاجم البلدان العربية ، ان الموصل كانت موضعا  
عرف بازدهاره ، واعتدال مناخه ، وسماحة اخلاق سكانه .  
ويذكر المؤرخون كذلك ، انها كانت مركزا من مراكز الثقافة  
والحضارة ، فيها عشرات المدارس ، ودور العلم ، ومعاهد  
الحديث . وكان الجو مشحونا بأخبار الزحف المغولى الماحق ،  
الذى يتدافع الناس امامه تدافعا ، وأهل الموصل يتوقعون  
النازلة بين يوم وآخر . وليس من شك فى أن الكبار كانوا  
يتسامعون بما صنعه عاملها من فرض الضرائب على السكان ،  
ومن تحذير لآخر خلفاء بنى العباس ، ومن خيانة وزيره  
ابن العلقمى لجميع المقدسات الدينية والقومية ؛ وفى عام  
٦٦٠ هجرية اجتاحت المغول الموصل ، فقوضوا معالمها ،  
وخرّبوا معاهدها ، وشرّدوا علماءها وأدباءها . ولا تذكر  
كتب الطبقات ماذا صنع ابن دانيال وأهله عند وقوع  
الكارثة ، واكتفوا بأن ذكروا انه تحول عام ٦٦٥ هـ الى  
القاهرة التى أصبحت قاعدة الدفاع عن الدين والحضارة ،  
تصد موجة المغول ، وتصقّى جيوب المد الاستعماري الذى  
عرف فى التاريخ باسم الحروب الصليبية .

استقر ابن دانيال فى القاهرة اذن ، وهو فى التاسعة  
عشرة من عمره ، وأغلب الظن انه اكمل فيها دراسة طب  
العيون ، لكى يجعل منه عملا يحقق به وجوده المادى  
فحسب . وكانت نفسه نزاعة الى الادب ، فالتقى ببعض

ادبائها وشعرائها وتخرج عليهم في الأدب .

ويتحدث ابن دانيال نفسه عن هذه النقلة من الموصل الى القاهرة ، في فقرة لها دلالتها ، وان جعلها استهلالا لاحدى تمثيلياته ، فهو يقول : « لما قدمت من الموصل الى الديار المصرية في الدولة الظاهرية ، سقى الله من سحب الأنعام عهدا ، وأعذب مشارب وردها ، فوجدت موطن الأنس دارسة ، وأرباب اللهو والخلاعة غير آنسة ، ومن لذة العيش آيسة ، وهزم أمر السلطان جيش الشيطان ، وتولى الخوان والى القاهرة احراق الخمر ، واحراق الحشيش ، وتبديد المزور . . . وشاع بذلك الأخبار ، ووقع الإنكار ، واختفى المسطول في الدار ، وقد آذى الخلاعة غاية الأذية ، وصلب ابن الكازرونى وفي رقبتة نيازية . فدعانى بعض أصدقائى الى محله ، وأنزلنى من عياله وأهله ، واعتذر الى عن تقصيره فى الأكرام ، اذ لم يأتى بمرام » .

وهذه الفقرة أدنى الى الاعتراف منها الى أى شىء آخر ، فهى تسجل أولا ، أن ابن دانيال كان صاحب قريحة أدبية ، لعلها كانت أوضح فيه من نبوغه فى طب العيون ، وثبت الى جانب ذلك انه كان قد اتجه فى تحقيق ذاته الأدبية اتجاه الأدباء الماجنين . وتكشف اللثام عن بصره السابق بفن خيال الظل ، وما ينبغى له من حرفة فى التأليف والحركة قبل أن يقدم على القاهرة ، أما الأحداث التى صورها بهذا الأسلوب الساخر ، فتتفق مع ما رواه

المؤرخون . فقد ذكر ابن اياس فى تعليقه على حوادث عام ٦٦٥ هـ ، أن السلطان الظاهر ، متابعة منه لتعبئة جميع الجهود لمواجهة الصليبيين والتتار ، قد منع المسكرات ، وأبطل دور اللهو والخلاعة والمجون .

ومما تجدر الإشارة اليه أن عبارة ابن اياس تطابق تمام المطابقة ، تصوير ابن دانيال ، فالمؤرخ يقول : « أبطل السلطان ضمان الحشيشة وأمر باحراقها ، وأخرب بيوت المسكرات ، وكسر ما فيها من الخمر وأراقها ، ومنع الحانات من الخواطى . . . وعم هذا الجهات المصرية ، وبرزت المراسيم الشريفة بمنع ذلك من سائر الجهات الشامية ، فظهرت فى أيامه سائر البقاع ، ومنع الناس من ذلك غاية الامتناع ، ثم أحضروا اليه فى أثناء هذه الواقعة شخصا يسمى ابن الكازرونى وهو سكران ، فأمر بصلبه ، فصائب بعد حذعظيم فى مستحقه ، وعلقت الجرة والقـدح فى عنقه ، فلما عاين أرباب المجون والخلاعة ما جرى لابن الكازرونى امتثلوا أمر السلطان بالسمع والطاعة »<sup>١</sup> .

ولقد أكمل ابن دانيال الصورة التى رسمها عند قدومه الى القاهرة بقصيدة يرثى بها الخلاعة والمجون ، مجسدين فى إبليس ، وهى قصيدة تنم عن نضوج ملكته الشعرية الساخرة ، وقد ضمنها تمثليته أيضا ، وهو يقول فيها :

---

(١) ابن اياس : بدائع الزهور ج ١ ص ١٠٤ .

مات يا قوم شيخنا ابليس وخلا منه ربه المانوس  
ونعاني حدسي به اذ توفي ولعمري مماته محدوس  
هو لم يكن كما قلت ميتا لم يغير لامره ناموس  
ولقد توزعت الرجل مجالس الانس التي تزخر بالدعابة  
والفكاهة والسخر ، وحرفة الكحالة التي تبسدي الجوانب  
المظلمة من الحياة وما فيها من مرض وعجز وألم ، وتذكر  
الاخبار كلها انه اتخذ لمهنة الكحالة دكانا داخل باب الفتوح  
يكحل به الناس . ولم ير الشاعر بأسا من النظر الى نفسه  
والى مهنته من خلال مرآته الساخرة ، وكشف بذلك عن  
متاعبها ، وقلة ما تدره عليه ، وأبرز المعنى العميق من  
اتخاذها مرتزقا له . . قال :

يا سائل عن حرفتي في الوري وضيعتي فيهم وافلاسي  
ما حال من درهم انفاقه يأخذه من أعين الناس  
ويستطيع الباحث أن يقسم سيرة ابن دانيال العملية  
التي تلخص مهنته الى طورين ، كان في أولهما يعاني قدرا من  
الكساد ، وينعكس ذلك على نفسه وعلى تعبيره ، وكان في  
ثانيهما ، قد أصاب حظا من الرواج ، واتصل ببعض الحكام  
والكبراء الذين استخفوا ظله ، واستجابوا لفكاهته ، فقد  
ذكر السيوطي هذه النادرة عنه : « أن الملك الأشرف خليل  
ابن قلاوون أهدها فرسا ليركبه اذا صعد القلعة للخدمة ،  
ولم يكن الفرس على ما يريد ابن دانيال ، فركب حمارا اعرج  
وصعد القلعة ، ولما رآه الملك الأشرف استدعاه وقال له :

يا حكيم . . أما أعطيناك فرسا تركبه ؟ فقال : نعم . . بعته  
وزدت عليه واشتريت هذا الحمار . . فضحك الأشرف  
وأعطاه غيره <sup>١</sup> .

ومن الانصاف لهذه العبقرية الفذة في تاريخ الأدب  
العربي ألا نأخذها دائما بما أوردت في تضاعيف تمثلياتها من  
أحكام وأوصاف وضعت على السنة الشخصوس ، اللهم الا  
إذا كانت هناك قرينة أخرى تثبت - أو على الأقل ترجح -  
أن الشاعر يصور فيها نفسه ، ولذلك فنحن نكتفى بالشك  
في القصيدة التي استنتج منها بعض الباحثين فساد العلاقة  
بينه وبين زوجته ، وفي هذه القصيدة يقول ابن دانيال :

قل لقاضي الفسوق والأدبار عضد البله عمدة الفجار <sup>٢</sup>  
والذي قد غدا سفينة جهل وله من قرونة كالصواري  
بك أشكو من زوجة صيرتني غائبا بين سائر الحضار  
غبت حتى لو أنهم صفعوني قلت كفوا بالله عن صفح جاري  
فنهاري من البلادة ليل في التساوي والليل مثل النهار  
دار رأسي عن باب داري فبالله أخبروني يا سادتي أين داري

ومن قبيل هذا التصوير المقترن بالهجاء ، ما ورد في  
تمثلياته أيضا ، وتحدث فيه بضمير المتكلم ، وصور دارا

---

(١) السيوطي : النجوم الزاهرة .

(٢) من بابة ( طيف الخيال ) .

لا يمكن أن تكون مسكن آدمى ، والأبيات معارضة فكاهية  
لمعلقة طرفه المشهورة ، فهو يقول :  
أمسيت أفقر من يروح ويغتدى  
ما في يدي من فاقتى الا يدي<sup>١</sup>  
في منزلى لم يبق غيرى قاعدا  
فاذا رقدت رقدت غير ممدد  
لم يبق فيه سوى حصيرة  
ومخدة كانت لام المهتدى

وفي هذه المقطوعة تصوير يخرج عن نطاق الممكن  
للحشرات ، وحركاتها وأصواتها وآثارها وآفاتنا ، والشاعر  
فيها - كما في غيرها ، أدنى الى الرسام الكاريكاتورى من أى  
شئ آخر ، اخلا لا بما ينبغى من تناسب فى الصورة ، وإبرازا  
لبعض عناصرها دون بعض ، استخدائا للفكاهة والسخرية .  
ومن سوء الحظ ، ان شعر ابن دانيال ، الخارج عن تمثلياته ،  
لم يصل الينا مجموعا فى ديوان قائم برأسه ، وان ذكر بعض  
الرواة ، ان هذا الشعر قد عاش فترة من الزمن فى ديوان  
منسوب لصاحبه ابن دانيال . فقد ذكر حاجى خليفة فى  
مصنّفه « كشف الظنون » أن شعره قد جُمع فى ديوان مثله  
فى ذلك مثل معظم الشعراء ، وذكر أيضا أن أحد الناس قد  
سجل مختارات من هذا الديوان وجعل عنوانها « عقد اللآل

---

(١) فى بابة ( الامر وصال ) .



فى المختار من شعر الأديب ابن دانىال « . وروى بعض المترجمين له أنه نظم أرجوزة تؤرخ لولة مصر من الفتح العربى الى العصر الذى عاش فيه ، ومن هنا كان من الغلو أن يأخذ الباحث القصائد التى أجراها بضميم المتكلم ووجدت فى تضاعيف تمثلياته ، على أنها من شعر الاعتراف الذى يحكى فيه الشاعر بصدق مواقفه الشخصية ، وعلاقاته الخاصة ، وظروف حياته التى تفصل ما أجمل الاخباريون والمؤرخون وأصحاب الطبقات .

ويتسم هذا الشاعر الساخر بأنه اصطنع لغة بين الفصيح والعامى ، وكأنه كان يحاول فى كثير من الأحيان أن يمزج بين التعبير العامى ، وبين التعبير الأدبى الفصيح . وقد استغل التورية والجناس والمقابلة وسائر أنواع الزخارف اللفظية والمعنوية فحقق بذلك شاعريته وسائر فى الوقت نفسه أمزجة الأوساط والعوام جميعا . وكان يترخص فى قوانين التصريف والاشتقاق ، ويتحرر الى حد ما من قواعد النحو وأصول النظم ، ولعله جرب المزاوجة بين الأطر التقليدية الفصيحة ، وبين الأشكال العامية الغالبة فى عصره ، ولذلك فنحن نجد فى شعره ، استجابة لطبيعة الارتجال المفتقر الى « التحكيك » والصقل ، وأنه لم يشغل بالمديح والفخر ، بقدر ما شغل بالهجاء والوصف ، وأسعفته قدرة بارعة على تطويع الصياغة للمعانى والصور . وأعانه ذكاء حاد على

الامعان في اثارة الاضحاح بالرسم الهزلي ، الى ما اشتهر به من سرعة الخاطر في المقارعة والمعاظلة والتحامق .  
والراجح ان شهرة ابن دانيال في الخلاعة والمجون والسخر ، قد غلبت تبريزه في الفنون الأخرى . ولقد كانت أخباره تنتشر من بيئة الى بيئة ، ومن مجلس الى مجلس ، ومن جيل الى جيل ؛ ولذلك راينا جميع الذين ترجموا له ، وازنوا بينه وبين المجّان من الشعراء ، كابن حجّاج وأبي نواس وغيرهما ، وسجلوا طرفا من نواادره مع السلاطين والوزراء وعامة الناس . ومن الصعب ان نوثق هذه الأخبار أيضا ، فان بعضها مسجل في تضاعيف التمثيليات . والنادر هو الذي لا يمت اليها بصلة ، وجميع هذه النواادر ، تفصح عن القدرة البارعة على التندر ، وسرعة الخاطر في الافحام ، وايتار الاضحاح على كل شيء آخر ، ومن العجيب في امر التاريخ الأدبي ، انه عني بالطرف والملح والنواادر ، فأشار الى بعضها ، وسجل بعضها الآخر ، وأهمل سائر شعره الذي ، لو بقى الى الآن ، لكان وثيقة من انفس الوثائق الدالة على العصر ، ولكان مرآة من أصقل المرايا في اظهار الملامح والقسمات النفسية لهذا الشاعر الساخر .

ونحن نمس كراما على هذه النواادر والملح ، وننتجاوز المنظومات التي تخيّل للباحث أنها حديث الشاعر عن نفسه ، ونكتفي بأن نسجل ، ان شمس الدين محمد بن دانيال بن يوسف الخزاعي الموصلي، كان شاعرا ساخرا ، ومؤلفا تمثيليا ،

وأنه على الرغم من مجونه وخلاعته وسخريته ، اشتهر بلقب الحكيم ، لا لأنه صاحب حكمة ، ولكن لأنه كان طبيبا للعيون . . . . وإذا كان شعره وتمثلياته قد اختلطا ، فقد عز على الذين ترجموا له أن يؤرخوا لآثاره الأدبية . ولقد عمر ابن دانيال حتى ختم العقد الأول من القرن الثامن الهجرى . والمشهور أنه توفي عام ٧١١ هـ . وان ذكرت بعض المصادر أنه إنما توفي في غضون عام ٧١٠ هـ .

ومهما يكن من شيء ، فإن أهمية ابن دانيال بالنسبة إلينا لا تعود إلى قصائده التي ارتجلها أو نظمها في مواقف متعددة ومناسبات شتى كغيره من الشعراء ، بل تعود إلى أدبه التمثيلي الذي توسل بفن خيال الظل . وأنه ، وهو الموصلى ، قد تأثر بالبيئة المصرية في عصره ، فحاكاها بالتمثيل غير المباشر ، وحافظ على لغتها ، ومألوف أهلها ، وأثبت في الوقت نفسه أن هناك اتصالا وثيقا بين اللهجات التي تسمى بالعامية أو الشعبية ، وأن هذا الاتصال يجعلها قريبة من الفصحى ومفهومة في الوطن العربى كله .

## الكاتب المسرحي

إذا كان شعر ابن دانيال قد ضاع أكثره ، ولم يبق منه إلا تلك المقطوعات التي سجلها المترجمون له ، فإن أدبه التمثيلي ، لا يزال حيا في نماذج متكاملة أو متقاربة للصورة التي رسمها . وكان من حظ الأدب العربي ، أن يقترب اسم ابن دانيال بتلك النماذج التمثيلية ، ويجب أن نفرق هنا بين ضربين من الفن : أحدهما أفاد من القوالب الشعبية ، واحتفظ في الوقت نفسه بطابع الفنان الذي أبدعه ، ويسلك في هذا الضرب تمثيل ابن دانيال غير المباشر لخيال الظل ، أما الضرب الآخر ، فقد أبدعه آحاد من أهل الصناعة . . . صناعة المخيلة ، ومن لف لفهم ، وهو أدخل في الفن الشعبي . ولا بد والحالة هذه أن نوازن بين نوعين من الأدب ، هما : المقامة « والبابة » أو التمثيلية الدانيالية . لقد جرت العادة عند مؤرخي الأدب العربي ، أن يتصوروا المقامة من الأنواع القصصية . قد يسردها قصاض ، وقد يدونها أديب ليتذوقها جمهور القراء . والواقع أن المقامة في أصلها أدب تمثيلي ، وأنها من القيام في دار الندوة إبان العصر الجاهلي . . . . كانت تمثيلا مباشرا متواصلا ، يقوم به ممثل فرد . ومن هنا امتزجت بالسرد

القصصى ، وتطورت فى العصور الاسلامىة الى مواقف يؤديها الزهاد أمام الخلفاء والسلاطين والوزراء ، تحقيرا للعاجلة ، واكبارا وتعظيما للباقية الخالدة . وأصبحت بعد ذلك مجالس للعلماء أشبه ما تكون بمحاضرات الأساتذة اليوم فى المعاهد والجامعات . وسار فى موازاة هذا التطور فن شعبى من فنون المقامة يستهدف الوعظ والتعليم والسمر جميعا ، وينهض به أيضا ممثل فرد ، حتى إذا جاء بديع الزمان الهمداني ، تحول بالمقامة الى ذلك النوع المعروف من أنواع الأدب القصصى العربى ، وسار الحريرى على نهج بديع الزمان ، وان كانت مقاماته تتسم بوحدة موصولة ، الى جانب وحدة البطل وراوية الأحداث . . . وهذا الطور الأدبى تتضح فيه الظواهر التمثيلية على الرغم من التدوين والاعتماد على القراءة .

وبابات ابن دانيال تشبه الى حد ما المقامة فى طورها الأخير ، والباعث على هذا التشابه ، هو أن التمثيل تقوم به شخص مصورة أو مشكلة الى جانب الحديث البشرى ، كما أننا نجد فى المقدمات التى وضعها ابن دانيال لتمثيلياته ، ما ينبىء ولو بطريق غير مباشر بأن هذا المؤلف التمثيلى لم يغفل عن التدوين . . . أى أن باباته يمكن أن تقرأ ، ويمكن أن تمثل . وأصبحت تمثيلياته المدونة أدنى الى المسرحيات المكتوبة ، فيها من الاشارات ما يعين القارئ على التصور والنقلة ، وما يرشد المخرج أو المؤدى فى الوقت ذاته .

ومن خصائص الأدب التمثيلي عند ابن دانيال ، انه فكاهى كله يحاول أن يستغل الحركة والصورة والنغم والكلمة ، بحيث تفرغ شحنة الشعور عند المتلقين لهذا الأدب بطريقة تخيلية . . اى ان هذا الأدب التمثيلي يقصد الى التسلية والترفيه ، قبل أن يقصد الى أى شىء آخر ، والتمثيلات الثلاث الباقية من أدب ابن دانيال ، والتي سنتحدث عنها فيما بعد ، تعكس بصورة واضحة مزاج الشاعر الساخر ، وتتضمن بطريق غير مباشر غاية وعظية ، وتصدر عن فلسفة فيها قدر كبير من التسليم بالواقع ، ومن التشاؤم الذى يقتل الحياة بالمجون .

ومن خصائص هذا الأدب التمثيلي أيضا ، أنه كغيره من أنواع الأدب القصصى العربى ، يستغل الشعر والنثر معا ، ولكن هذا الاستغلال يناسب التمثيل ، لأنه ليس مجرد ترصيع أو استشهاد أو تكرار . . . النثر يعتمد على الفواصل والسجع ليكون سهلا على الحفظ والأداء من ناحية ، ومثيرا للانتباه عند النظارة من ناحية أخرى . أما الشعر فبعضه فصيح ، وبعضه عامى ، وبعضه فى منزلة بين المنزلتين . ويقترن فى أكثر الأحيان بالتلحين والغناء . . . والخطابية التى تغلب على أسلوب هذا الأدب التمثيلي مصدرها التأثير فى العقل الجمعى ، وعظا وترفيها وطربا .

وحسبنا أن نعرض لتمثيلات ابن دانيال الثلاث عرضا وصفيا مجملا يعطى القارئ فكرة عن هذا النمط من انماط



هذا الأدب . . . ومن حسن التوفيق أن الحياة احتفظت بالتمثيلات الثلاث مدونة في مخطوط بالقاهرة ، وآخر في اسطنبول ، وثالث بمكتبة الاسكوريال بأسبانيا . ولقد اعتمد المستشرق جورج يعقوب على المخطوطتين الأخيرين . وقدّر لأحد الدارسين المصريين ، أن يحقق المخطوط المصري الأول <sup>١</sup> .

### الأمير وصال

إذا كان ابن دانيال قد اعترف بالباعث له على تأليف تمثيلات خيال الظل وهو : رغبته في أن يملأ الفراغ الذي استحدثه السلطان الظاهر بيبرس بالقضاء على الخلاعة والمجون ، فإننا نجد أن هذه التمثيلية أو البابة تصوّر نقداً سياسياً لحدث مشهور في تلك الفترة وهو : استقدام الأمير أبي العباس أحمد بن الخليفة الظاهر العباسي من بغداد واحتفاء بيبرس به . واتخذ هذا النقد السياسي طابعاً فكاهياً ، كما توصل برمز قريب لا يحتاج إلى تأمل أو تفكير عند النظرة . وبطل هذه التمثيلية ، هو الأمير وصال ، وهو الصورة الساخرة لذلك الأمير العباسي .

ويقول ابن دانيال ، كما هي عادته ، مقدماً لتمثيلته : « كتبت إلى أيها الأستاذ البديع ، والملاجن الخليع ، لا زال

---

(١) إبراهيم حمادة : خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال : القاهرة

عام ١٩٦٣ .

سترك رفيعا ، وحجابك منيعا ، تذكر أن خيال الظل قد مجته  
الاسماع ، ونأت عنه لتكراره الطباع ، وسألتني أن أصنف  
لك من هذا النمط ، ما يكون بديعا في أشخاص السفط  
فصدني الحياء فيما رمته منى ، لترويه عنى ، ولكن رأيت  
تمنى من هذا المرام ، يوهمك أنى قاصر الإهتمام ، واهن  
الفكرة ، عاجز الفطرة ، على غزارة ينبوع ، واجابة الخاطر  
المطبوع ، فجئت في ميدان خلاعته ، وأجبت سؤالك لساعتى ،  
وصنفت لك من بابات المجون ، والأدب العالى لا الدون ،  
ما اذا رسمت شخوصه ، وبوبت مقصوصه ، وخلوت  
بالجمع ، وجلوت الستارة بالشمع ، رأيت بديع المثال يفوق  
بالحقيقة ذاك الخيال .

هكذا يسجل ابن دانيال الباعث الأدبى الذى دفعه الى  
تأليف هذه التمثيلية . . انه يريد أن يثبت قندرته على  
التبريز في كل فن أدبى . ونحن نمر كراما بالأغاني والأناشيد  
التي يقوم بها رئيس الفرقة أو المقدم ، ويحيى جمهور  
النظارة ، مسائرا لتقاليد فن المخايلة ، ويقف عند الشخصية  
الرئيسية التي تدور عليها جميع الأحداث ، وتتعلق بها كل  
الشخوص ، وهى شخصية الأمير وصال .

وهو يظهر امام الناس في صورة جندي على رأسه  
شربوش<sup>١</sup> ويعرفهم بنفسه قائلا : « سلام على من حضر

---

(١) غطاء للرأس مثلث الاضلاع يلبس من غير عمامة .

مقامى ، وسمع كلامى ، من عرفنى فقد تمتع بأنسى ، ومن  
جهلنى فأنا أعرفه بنفسى ، أنا أبو الخصال ، المعروف بأمر  
وصال ، صاحب الدبوس والناموس . . . أنا ملاكم الحيطان ،  
أنا محبط الشيطان ، أنا أنهش من ثعبان ، وأحمل من قبّان ،  
وأنا أنطح من كبش ، وأنتن من وحش . . . أنا عيّاب ،  
دباب ، معربد ، مهدد ، ناسك ، فاتك ، . . فلا تجهلوا  
مقدارى ، وقد كشفت لكم عن أسرارى . .

ويستعيد هذا الأمير ذكرياته الكثيرة في مصر القاهرة ،  
وكلها مغامرات شاب ماجن خليع ، ويستعرض سلطاته ،  
دون أن يخرج على أسلوب السخر الغائب على التمثيلية  
كلها ، ويقرا تقليدا رسميا ، يسجل الأرض التى يملكها ،  
ويتحكم فيها فيقول : بعد حمد الله والصلاة على نبيه : « ان  
أول من يستندب لاستجلاب الفرح ، ويستحضر لاستماع  
النوادر والملح ، من يقوم في دفع الهموم ، مقام ابنة الكروم ،  
ولما كان الأمير الأوحده عين الدين ، فخر البلكه والمجانين ،  
وصال الاحبة . . . كان جديرا بأن تمد اليه الأكف والسواعد ،  
ويكون كالبهر الذى ساحله المصادر والموارد ، فوضنا اليه  
أمور القبور ، وجعلناه اميرا على مساخرة الجمهور ، فأضفنا  
اليه من الولايات ما يأتى ذكره من خرائب هذه الجهات ،  
وهى ولاية مصر القديمة والسنياى ، مع ما دثر من الجدران  
والخرائب ، وسد عمارة الأهرام ، وما يجاورها من التلال  
والآجام . . . » .

ويفهم النظارة بعد عرض طويل ما كان عليه الأمير وصال من الاستجابة لنزوات الشيطان ، انه يفكر جديا في تغيير أسلوب حياته ، ولا يكون ذلك الا بالتعقل والاتزان ، ولا تتم الحياة السوية لمثله الا بالزواج ، وهنا يلتفت الى أخيه طيف الخيال ويقول له : « أخى طيف الخيال ، قد عزمت على ترك مسلك الخلاعة ، والتوبة لله المخلصة ، والعمل بالسنة والجماعة . فقد دنا الرحيل ، وما بقى الا القليل ، وأنا أستغفر الله من القنوط ... وقد عزمت على الزواج ، والنسل والاستنتاج » .

ويطلب الى أخيه أن يستدعى الخاطبة أم رشيد ، وقد صورت التمثيلية هذه الشخصية تمثيلا بشعا يرفع الحاجز تماما بين الحياة الجادة المحتشمة ، والحياة الماجنة المفحشة ، وبحضورها يقع الأمير وصال في مغامرة لا تقل هولاً عن مغامراته السابقة . وتبلغ التمثيلية هنا ذروتها ، فان أم رشيد تسرف في وصف جمال العروس ، ويقتنع الأمير وصال بصحة هذا الوصف ، ويقبل أن يعقد قرانه ، وينكشف الأمر ، فاذا بهذا الأمير لا يملك شيئا ، وهو يعطل موقفه بقوله « لا بد من تدبير الحال ، وتجهيز المال » . فيقول له طيف الخيال : « يا أمير وصال ، عهدتك ذا مال ، وجمال وخيل وبغال » ويجيبه الأمير وصال بهذه الفقرة التي تجمع بين الحزن والسخرية ، والتصوير الفكاهي : « مال المال ، وحال الحال ، وذهب الذهب ، وسلب السلب ، وفضت

الفضة ، وقعدت النهضة ، وفرغت الكاس ، بطون الأكياس ،  
وبعت العقار ، برشف العقار ، وأما فرسى فقد افترسته يد  
الأسقام ، وأخلقت جدته مرور الليالي والأيام ، حتى بكيته  
بكاء عروة بن خزام ، لأنه انتثر ذنبه ، وانتشر عصبه ، فكاد  
يسقط من ضعف قواه ، عن حمل المقود والمخلاة ، وأصبح  
السياس لا يقيمه من الذيل الا كما يقوم المصاب ، ولا يعرف  
مكانه الا بأنيته لكثرة الآلام والأوصاب ان حزمه حزم طن  
قصب ، وان جسمه لم يجد سوى رأس وذنب ... » .

وتكون المفاجأة الأخرى ، فعندما تزف اليه عروسه  
مستورة الوجه بمنديل مذهب منقوش ، ويكشف عن وجهها  
الخمار ، يدرك أن أم رشيد قد خدعته ودلست عليه ،  
وقدمت اليه امرأة جمعت أوصاف الدمامة كلها ، فهي « من  
أكبر الدواهي ، بأنف كالجبل ، ومشافر كمشافر الحمل ،  
ولون كلون الجمل ، وأجفان مكحولة بالعمش ، وخدود  
مضرجة بالتمش ، وأسنان كأسنان التمساح » ...

ويحاول الأمير ان يعتدى على المرأة الخاطبة وزوجها ،  
فاذا به أمام رجل هرم على أبواب القبر ، واذا بالمرأة قد  
جاءها أمر الله في دارها ، ولا يجد الأمير وصال بدا من  
التوبة ، والقيام بفريضة الحج ، وهو يختم التمثيلية قائلا :  
« يا أخى طيف الخيال ، ما بقى الا الارتحال ، وقد عزمت على  
الحجاز ، وخرجت بالحقيقة عن المجاز ، وقصدت غسل هذه  
الآثام ، بماء زمزم والمقام ، ونويت زيارة سيد الأنام ، صلى

الله عليه وعلى آله الكرام ، اجعلنى نصب عينيك ، وهذا  
فراق بينى وبينك » .

ولقد ركزنا الانتباه على الشخصية الرئيسية ، والحدث  
الرئيسى ، ولم نرد أن نشغل بالك بالشخصيات الأخرى ،  
كالطبيب يقطينوس ، والشاعر صريعر ، ومن اليهما . ولم  
نحاول أن نحيد بك الى الأوصاف المسهبة والحوادث الفرعية  
التي استهدفت مجرد إبعاد الملل عن النظارة ، وإظهار القدرة  
على المخيلة عند القارئ بالأداء .

### عجيب وغريب

هذه التمثيلية تختلف عن سابقتها اختلافا جوهريا ،  
فهى لا تتركز حول حدث تتابعه من بدايته الى نهايته ،  
بحيث يتحدد اطارها فى الحركة والتشخيص . ولكنها تمثيلية  
استعراضية بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى . ذلك لأن  
ابن دانيال انتخب قطاعا معيناً من مدينة القاهرة ، وهو  
قطاع ألفه وعاشه بنفسه . وقد مر بنا أنه مارس مهنة  
الكحالة بـ دكان « داخل باب الفتوح » . فأعانه ذلك على أن  
يشاهد عن كثب ، بل أن يخالط نماذج من البشر تعج بهم  
الأحياء الآهلة بالسكان . . . لقد تخير ابن دانيال نماذج تتسم :  
أولا ، بعدم الانتماء الى مجتمع القاهرة المتجانس ، وثانيا  
بتمثيل مجموعة من الأجانب ، أو مهنة من المهن ، فغلب على

اولئك وهؤلاء الغرابة في الصورة ؛ وفي السلوك ، وأسلوب الحياة .

وابن دانيال يسير على تقليده في التمثيلية السابقة ، ويستهل تمثيلته بمقدمة يشرح فيها طبيعة عمله فيقول : « قد أجبت سؤالك أيها الأستاذ الظريف ، والماجن اللطيف ، ثانية ، لكى لا تظن همتى في الأدب متوانية ، وأيتك بغريب ، وألحقتك بعجيب ، وهذه البابة تتضمن أحوال الغربا والمحتالين من الأدبا الآخذين بذلك الشأن ، المتكلمين بلغة الشيخ ساسان ، فمتى دعيت الى مجلس الأيناس ، فأبدأ عند جلاء الستارة بمدح من حضر من الناس ، وغن باتقان في عراق » .

واذا كان هذا الأديب قد استجاب لداعى النقد السياسى فى بابته الأمير وصال ، فانه يستجيب فى هذه البابة « عجيب وغريب » للنقد الاجتماعى ، ويقدم فى استعراضه ، سبع وعشرين شخصية ، ظل معظمها حيا الى أوائل هذا القرن ، وهذه الشخصيات التى تحكى جماعات من الأجانب ، وأصحاب الحرف والمهن ، تنطق فى هذه التمثيلية بحيل اصحابها ، وتصطنع مصطلحاتهم التى لا يكاد يفهمها غيرهم ، وأغلب الظن أن ابن دانيال اختار لها اسم عجيب وغريب عن قصد ، فقد كان عجيب الدين الواعظ من مشاهير الوعاظ ، كما أن غريب لفظ استعمل فى غير معناه ، فأطلق على المعجم ، وتظهر هذه الشخصيات على كثرتها وتعددتها متتابعة امام



النظارة يجمعها التجوال واصطناع المدهش من الأقوال  
والأفعال ، وتصدر كلها عن فلسفة حياة واحدة .  
وأول شخصية تفاجئ الجمهور هي شخصية «غريب»  
الذى تتقاذفه الأقطار ، والذى يدور مع الفلك الدوار ،  
وهو يندب حظه قائلا :

أين زمانى الذى تقضى      وأين جاهي وأين مالى  
وأين خفي وطليبانى      وأين قبلى وأين قالى  
وأين عيشى وأين طيشى      وأين جسنى وحسن حالى  
ويعترف بأنه ينتسب الى آل سامسان الذين ذهب عنهم  
الحول والطول ، وأصبحوا يطلبون العيش بالكدية والحيلة ،  
وهو يطلع رئيس المخايلين على سر مهنته قائلا : « فاطرحت  
الاحتشام ، وهنكمت بمصر والعراق والشام ، وتساوت  
عندى المساوى ، وأدعيت اباطيل الدعاوى ، فطورا أدمى  
معرفة الكيمياء ، وآونة أثب بالمطالب والسيما ، ووقتا  
بالعزائم والتغوير ، وتارة اكتب على الشقائف للهاب ماء  
البير ، وأدمى الحكم على ملوك الجان ، واستحضر ميططرون  
والشيصبان ، ثم انشكع كالمجنون ، وأخرج الزبد من فمى  
كالصابون ، وربما هابرت العميان ، والصقت أجفانى بعلك  
اللبان ، وورمت اطرافى بالدردياس ، واتباكى بالكندس من  
الأفلاس » .

وتأتى بعدها شخصية عجيب الدين الواعظ ، وهو  
لا يعظ جمهور النظارة ، وإنما يقصر وعظه على أترابه من بنى

ساسان الذين يلحون في السؤال ، ويعيشون على التكفف  
ويعنون في الاحتياال . ويقوم وعظه على ركنين أساسيين :  
الأول هو الحث على المزاح بالقدر المعقول ، وهذه عبارته :  
« رحم الله من دواى أحزانه ، بحسن خلق زانه ، وصرف  
اتراحه بما أراحه ، وإذا كان المزاح ، يذهب الأتراح ، ويقوم  
في التفريج مكان الراح ، فالهوان بابنة الدنان ، فالقهوة أخفى  
ما يضر ، وأعز من الكبريت الأحمر ، والانبساط يَجْمَلُ  
بلا افراط ، فابسطوا الأمل ، واعملوا بهذا العمل . . » .  
والركن الثانى شرح لما ينبغى أن يكون عليه أمثاله من أصحاب  
المهن الغريبة فهو يقول : « . . أنتم معاشر الغرباء ، وسائر بنى  
ساسان من الأدباء ، أجمالوا في الطلب ، واستدروا الحلب ،  
واغتنموا الاجتماع ، فان الفرقة واقعة ، وتزودوا بالأنس  
قبل وقوع الواقعة ، وروحوا الخواطر ، واستمطروا الديم  
المواطر ، وخذوا من المزاح بمقدار ما يعطى الطعام من الأملاح ،  
وسيروا في البلاد ، وانصبوا الشباك على العباد ، فالغريب  
مرحوم ، والمرء يسمى والرزق مقسوم ، واعلموا رحمكم  
الله تعالى ، ان الفلّس يجمع الدينار ، والصدقة بالحبة هبة  
على ذوى الأقدار ، وكسرة الثقيف بيت الرغيف ، والمرقع  
شعار الصالحين ، والتغرب من عادة السايحين ، فاركبوا  
غوارب اللحاح ، والبسوا دروع الوجوه الوقاح ، وتعاموا  
مبصرين ، وتطارشوا سامعين ، وتعارجوا فالسبق لذي  
الرج ، وتخارسوا قان الخرس لسان الفرج ، وركبوا على

جلودكم الجلود المسلوخة ، واشربوا تقيع التبن لتصبح  
وجوهكم مصفرة ، وبطونكم منفوخة ، واخترقوا الصفوف  
في الجوامع ، وحثوا على الاحسان بالطلب في الشوارع ،  
ولتكن أفخر ملابسكم الأسمال ، وأكثر همكم في جمع المال ،  
وسيروا بهاتين ، تأمنوا من الافلاس والدين ، فصحة العين  
بانسانها ، وصحة الانسان بالعين .

وهكذا تبلغ سخرية ابن دانيال قمتها ، اذ افاد من  
اختلاط الزهد والتصوف بالتسول وامتزاج الخلق في المهنة  
والبراعة في الفن بالاحتيال على الناس باسم ترويض  
الحيوان ، وتأليف العقاقير ، والكشف عن الغيب ، والتحكم  
في العواطف . وينبسط الاطار في التمثيلية ، فيشمل خمسا  
وعشرين شخصية غير اللتين قدمناهما . ولقد حاول الفنان  
الساخر ان يلائم بين شخصياته ، وبين الاسماء التي اطلقها  
عليها ، فتتابع أمام النظارة شخصيات : حويش الحادي ،  
وعسيلة المعاجيني ، ونباته العشاب ، ومقدام الآس ،  
وحسون الموزون ، وشمعون المشعبد ، وهلال المنجم ،  
وشبل السباع ، ومبارك الفيال ، وأبو العجب ، وأبو القطط،  
وزغير الكلبى . الخ . ونحن ننتخب بعض هذه الشخصيات  
التي تكشف عن الجو الشعبى في ذلك العصر وما يليه بمدينة  
القاهرة وغيرها من العواصم العربية .

ومن هذه الشخصيات « نباته العشاب » الذى اطنب  
ابن دانيال في وصف علمه وفنه وقدرته على شفاء المرضى ،

وتأليف القلوب ، وبراعته في الدعوة الى بضاعته فهو يقول :  
« سافرت الى السواحل ، وسلكت في اقتناء هذه الأعشاب  
في مسالك الري والماحل ، حتى حصلت من هذه الاكياس  
والأجربة ، ما شهد بصحته القياس والتجربة ، وأنتم  
ارشدكم الله تعلمون علم اليقين ، وتحققوا أقوال النقلة  
الصادقين ، ان ما في الأرض من حشيشة نابذة ، الا ولها في  
جسد الانسان علة ثابتة ، فمنها ما ينفع بحمد الله ويضر ،  
ويحبس ويدر ، ويسهر وينوم ، ويفش ويورم ، من  
أصول وبدور ، وصموغ وعقارات وزهور » .

ولا يتورع الرجل العشاب عندما يقدم نفسه الى  
الجمهور ، أن يخيل اليه أنه من العلماء الثقاة الذين يجمعون  
بين القياس والتجربة . والذين يخلفون بحق ديسقوريدوس ،  
وابن البيطار ، ولكنه لا يلبث أن يتحول الى دجال عندما  
يوجه كلامه الى النظارة قائلا : « اننى يا سادة ، وذوى  
الفضل والافادة ، سيقول منكم قائل : ما في هذه من المنافع  
وما الذى تضمنته من الخير الجامع ، هذه فيها حبة ، تقلب  
البغضا محبة ، وقيمة الدرة منها درة ، أين الذى جفاه  
معهشوقه ، أو غضب عليه مولاه وصديقه ، دلوا على من  
غضب عليه السلطان ، أو تخبطه الشيطان ، وارشدوا الى  
من ضعف قواه . . . هذا دواء المصروع والمجنون ، وهذا  
لاخراج الجنين والمسجون . . !!

وليس هناك أبلغ من وصف ابن دانيال للتنجيم من

هذه العبارة التي أجراها على لسان « هلال المنجم » . ان هذا الشخص ما يكاد يظهر أمام الناس حتى يبدأ بحمد الله والصلاة على نبيه ثم يقول : « يا سادات الكرام ، وأعيان الأنام ، فان هذا العام يحدث فيه حوادث وله أحكام ، لأن في هذه السنة يأذن الله للسحاب أن يتراكم ، والأمواج البحار أن تتلاطم ، وللرياح أن تهب ، ولحشرات الأرض أن تدب ، وربما اختلفت الأسعار ، وريج بعض التجار ، ويدل على تنقلات البوادي ، ويجرى السيل في كل وادي ، ثم يأذن الله تعالى للبرق أن يلمع ، وللغيث أن يهمل ، فيا سعادة من خزن الذهب والفضة ، ويا شقاوة من لا يقدر من الحطام على قبضه .

~~~~~

واذا نحن تحولنا عن أدعياء الطب والصيدلة ، وقراءة الغيب من حركات النجوم ، وما الى هذا بسبيل ، فأننا نواجه طائفة من البارعين ، يمكن أن يضمهم اطار « السرك » من الحواة ومروضى الحيوان . وخير مثال عليهم « ميمون القراد » الذي يستهل حديثه قائلا : « أتاكم الشيخ النجدى ، طبل طبلى ، وزمر زمري ورقص قردي :

فرد يكاد من التفهم ينطق  
وتراه من حسن الرشاقة يعشق  
ما جاز دارا في ذراها ظافرا  
الا وكاد بسقفها يتعلق

يسطو سطو العبد الخصى مناقفا  
ويظل يرفص تارة ويصيفق  
وله يد الصباغ ظاهر كفه  
عند الأسيارة للأمانة أزرق  
وعليه من زغب الخيلاف ملايس  
بل فرو سينجاب عليه وينفق  
وإذا جلست فيسمعتي في كفه  
وهو الجريص بها لئلا يحدق  
وبه اكتسابي بالذي علمته  
من بعد ما ذبح الجدي الأبلق  
ورأي الذي صنعت يدي في كفه  
فانقصاد باقي ما أروم ويسبق

ولا توجد في هذه البابة سوى امرأة واحدة هي  
« الصانعة » التي تبرز أمام النظارة بالشارط والكاسات ،  
« وقد تابطت المخلاة ، وأظهرت جيدها الطوق والشنوف  
المخللة ، وفرزت عصابتها بكلايب الأبر ، وتوشحت بمروط  
الحز من الحبر » . وتردد أغنية تعرف بنفسها ، وتبالغ في  
وصف جمالها ، وأعجاب الرجال بها ، وهي جزء لا يتجزأ  
من ذلك القطاع الذي انتخبه مؤلفنا التمثيلي .

وكما بدأت البابة بغريب يعرض فلسفة الحياة لهذه  
الطائفة من الناس ، فانها تنتهي أيضا بختام يلقيه غريب :

والله لولا خشية الملل  
ما فيه من مستغرب الأمثال  
لكن اخواني ذوو أفضال  
قد حاولوا حقيقة الخيال  
والزمنى ذاك بالسؤال  
فقلت لهم ذلك بامثال  
مستغفراً ربى ذا الجلال  
لى ولذاك الشيخ دانيال

ويرد ف حامدا الله ، مصليا على نبيه ، كما تقضى بذلك  
تقاليد التمثيل ، فى الاستهلال والختام ، فيقول مسجلا اسمه  
أيضا وما له من دلالة فلسفية :

يا الهى انت السميع القريب  
وانت الى كل داع مجيب  
سألتك بالمصطفى توبة  
فانى عبد شكور منيب  
وانى ومجدى وشانى وفنى  
غريب غريب غريب غريب



## المتيم والضائع اليتيم

.. وآثر ابن دانيال ألا يخرج عن منهجه في التقديم لهذه التمثيلية الثالثة التي جعل عنوانها « المتيم والضائع اليتيم » فكتب « .. قد أجبت أيها الأستاذ المعلم ، والمنطبع المترجم ، سؤالك الثالث ، وخضت معك خوض الحارث ، وارتجلت لك هذه البابة كرما بالاجابة ، وهى بابة المتيم ، والضائع اليتيم ، وضمنتها طرفا من أحوال المحبين ، وطرفا من الغزل الذى هو السحر المبين ، وطرفا من الملاعب ، وطرفا من المجون الذى ما عيب ، فاذا دعيت الى صدر من صدور الزمان ، فأجل الستارة وغن فى أصبهان » ولهذه المقدمة على تقليديتها فى فن ابن دانيال ، معان عدة منها أنه يسجل موضوعاتها الرئيسية تسجيلا صريحا ويذكر ان هذه الموضوعات هى وصف أحوال المحبين ، وترصيع التمثيلية بالغزل ، واستعراض بعض الألعاب الشائعة فى عصره ، وأخيرا الاسترسال فى الخلعة والمجون اللذين طبعت عليهما شاعريته التى اتجهت الى بعث السرور ، وإثارة الضحك والترويح عن النفس بالفكاهة والسخرية معا .

أما المجون ، فنحن نمر به كراما لما اتسم به من الانحراف الذى لم تعرفه الجماعة العربية السوية فى مصر ، بل كان دخيلا عليها ، ومحصورا فى بيئة ضيقة من الخلاء ، حققت

وجودها بالخروج على المؤلف ، وحسبنا أن نعرض عليك  
فلسفة الحب ، وإن لم تبرأ من الشذوذ ، كما جسمها ابن  
دانيال في تمثيلته ، وأن نسجل بعد ذلك تلك الحيل والألعاب  
التي شاعت في مجتمع المدينة في عصر ذلك الشاعر الساخر ،  
واستمرت حتى شهدناها في بواكير الصبا .

وتبدأ التمثيلة بالاستهلال ، أو الاستفتاح ، تحية  
للنظارة ، كما هو الشأن دائما في خيال الظل ، ومن الخير أن  
نذكر هنا هذا الاستهلال الذي يقوم به المقدم أو الرئيس :

كل لسادات الزمان لا برحتم في أمان  
وبقيستم في نعيم . ما تبقى الهرمان

والشخصية الرئيسية التي تجسم فلسفة الحب تظهر  
صورتها على الستارة رجلا « هيجه الفرام ، وأتلفه السقام ،  
واذابه الأرق ، حين ذاب لحمه ورق ، فيبكي بانتحاب ،  
وينشد متأوها باكتئاب » :

|                       |                  |
|-----------------------|------------------|
| أهل الفرام تجمعوا     | وتوسلوا وتضرعوا  |
| دقوا لأبواب الاجابة   | بالدعاء لتسمعوا  |
| موتوا تعيشوا في الهوى | وتمزقوا وتقطعوا  |
| وخذوا حديث متيم       | عن سواه أودعوا   |
| صب سماء دموعه         | من صعبها لا تطلع |
| لم يبق الا أعظم       | من جسمه تتققع    |

وادی العقیق بجفنه والدمع منه ينبع  
یا لائی ما فی فؤادی للامامة موضح  
ما فی سسلوی لا ولا فی فضل حبی مطمع  
ان المتیم من اذا هجع الوری لایهجم  
ومع هذا كله ، فان الحب الذی أضناه وأتلفه ، لم یکن  
حبا عذریا أفلاطونیا ، أو زوجیا ، وإنما کان حبا من ذلك  
الطراز الذی عرفه الشعر العربی عند الخلاء والمجان ، وهو  
الغزل بالذکر . وکان من الطبیعی أن یتوسل المؤلف بحیلة  
ساذجة هی « التضاد » فی عرض الجمال ، ولذلك نراه یبدأ  
بتقدیم شخصية ممعنة فی دمامة الخلقة ، تطارح المتیم  
الهوی ، ومن المساجلة یفهم الجمهور أن الشخصية الأخری  
وهی الضائع الیتیم ، مناقضة للدمیم کل المناقضة فی الخلقة  
والصوت والذكاء . ویتوسل المؤلف بحیلة أخرى اکثر  
تعقیدا ، فیجعل الفتی الأمرد الجمیل من عشاق الرياضة  
واقثناء الحيوانات المسلية العجیبة . . .

وهكذا یدخل ابن دانیال فی الموضوع الرئیسی الثانی  
للتمثيلية وهو : استعراض مناقرة الדיكة وتناطح الخراف ،  
على أساس التناظر بین الشخصیتین الرئیسیتین المتیم  
والضائع الیتیم . وهو من أجمل ما فی هذه البابة وأروعها  
فی التصوير ، وفی الشعر جمیعا ، وها نحن أولاء نعرض  
مقطوعة واحدة أجراها ابن دانیال على لسان المتیم مفاخر  
بديکه ومناظرا صاحبه . . .

ديكى صياح من الهنود      حنار من بأسه الشديد  
ان كان منقاره فطارا      فان كفيه من حديد  
كأنما عرفه عقيق      يرى على وردة الحدود  
له اذا هاجه تقار      من خصمه وثبة الاسود

وتستمر المساجلة بين الشخصيتين بالطريقة نفسها ،  
ويتحولان عن مناقرة الذئكة الى تناطح الخراف فمصارعة  
الثيران ، بحركة تبدو طبيعية أو كالتطبيعية ، ولا تخلو في  
لحظة من لحظاتها من تسليية النظارة ، واثارة الضحك .  
ولكن الأمر كله يتغير ، بعد الامعان في الخلعة والمجون  
والفحش ، بظهور ملك الموت ، وندم المقيم على اضاءة العمر  
في البطالة والانحراف ، وقتل الحياة باللذة الحسية غير  
المشروعة ، وهنا يطلب التوبة من الله قائلا : « اللهم يا كثير  
الجود ، وملك الوجود ، والحوض المورود ، يا ذى الرحمة  
الواسعة ، والمغفرة الشاملة الواسعة ، ظلمت نفسى ، وضللت  
في ظلمات حسى ، فاغفر لى انك علام الغيوب ، وغفار  
الذنوب ، فالىك نتضرع ونتوب ، وانا أشهد أن لا اله الا الله  
خالقى ، وعونى ورازقى ، وأشهد أن محمدا عبده ورسوله  
الهادى ، وشفيعى فى معادى ، صلى الله عليه وعلى آله  
وأصحابه أجمعين ، الى يوم الدين ، وأشهد أن الله هو  
الفور الرحيم ، وان الله يبعث من فى القبور » .

ولا يكتفى المؤلف بهذه النهاية ، ولكنه يجعل بطله بعد  
أن استقبل القبلة ، وتاب وأتاب ، يقضى نحبه ، وكأنه مع

ما عرف عنه من الاتجاه في شعره وتمثلياته الى المجون ،  
يستثير الضمير الدينى والأخلاقى والاجتماعى ، ويؤكد أن  
حياة اللذة الحسية تضيع صاحبها فى الدنيا والآخرة . وهذا  
نهج دائما ، يثير الفكاهة والضحك ، وينزع الى التهمك  
والنقد والسخر ، ويعظ الناس ، مثله فى ذلك مثل مؤلفى  
المقامات والمتحدثين مباشرة الى الجماهير التى تعرف قيمة  
الحياة وتحرص على عرف الجماعة .

## تمثيلية مصرية

ليس من شك في أن ابن دانيال كان مؤلفا تمثيلية بارعا في فن خيال الظل ، ولكنه على الرغم من هذه البراعة ، لم يستطع أن يحفر تمثيلياته في أذهان المصريين ، وأن يحمل أصحاب المخيلة على أدائها وعرضها ، ولذلك أخملتها تمثيلات مصرية أخرى ، تخففت من المجنون والفحش والانحراف ، واتسمت بالفكاهة والنقد ، وارتبطت في الوقت نفسه بـ صور الحياة المصرية في مواسمها وأماكن تجمعها ، وعكست بعضها مشاهد من تاريخها .

ولقد أورد أحد رواد الأدب الشعبي<sup>١</sup> تمثيليتين تصور أولاهما حالة الفلاح في مصر إلى أواخر القرن السابع عشر ، وتصور الثانية مشهدا من مشاهد الجهاد ضد الحروب الصليبية . ولقد عثر على هاتين التمثيليتين المستشرق «بول كاله» فيما عثر عليه من مخطوطات بالقاهرة عام ١٩٠٩ ، وهما تنسبان إلى ثلاثة من مشاهير المخيلين في مصر هم : « الشيخ سعود ، والشيخ على النحلة ، وداود المنادي أو

---

(١) الدكتور فؤاد حسنين على : قصصنا الشعبية ص ١٠٤ إلى ١١٨ .

العطار » وهذا الأخير هو الذى أسندت إليه رئاسة فرقة خيال الظل المصرية التى سافرت عام ١٦١٢ بعد أن اقيمت لها الحفلات الكبرى فى بولاق والاسكندرية الى اسطنبول لاهياء حفلات زواج الوزير التركى محمد باشا السابع بكرىة السلطان العثمانى أحمد الأول .

### لعبة التمساح

وتدور حوادث هذه التمثيلية على شاطئ النيل ، ويتألف من اثنى عشر شخصا : المقدم ، والرخم ، والزبرقاش ، ورئيسه ، وزوجته ، وولده ، وحارسان ، ومغربيان ، والتمساح ، والسماك . ويقول العلامة أحمد تيمور : « لهذه اللعبة قيمة عند عشاق الخيال والمشتغلين به ، تقدم عهدها وجزالة ما يقال فيها من الأزجال فى تحاور شخصوها » . وجوها يختلف تمام الاختلاف عما مر بنا من تمثيلات ابن دانيال ، وتبدأ بتقليد مغاير لتلك التقاليد . . تبدأ بظهور الحازق الذى أوضحنا صفته ومكانه من فن المخيلة فى فصل سابق ، ويتحول الاستهلال او الاستفتاح على لسانه الى مصطلح شاع فى القرن السابع عشر ، وربما كان موجودا قبل ذلك ، وهو : « برهانة » يقول الحازق :

تأملوا يا أهل النظر ما قلت فى هذا الخيال  
من المعانى الراقية مع حسن ترتيب المقال



خيالنا هذا المليح على الخلايق ينطلى  
ومن يجى بعدى يروم يصنع مثاله يبتلى  
بالكمد والقهر الشديد وبالفصص قلبه ملى  
ويرتجع خائب ذليل فى خزى زايد مع نكال  
والحاضرين يتمسحروا عليه نساهم والرجال  
والشخصية الرئيسية فى هذه التمثيلية هى شخصية  
الفلاح الذى ضاقت عليه أبواب الرزق فى ذلك العهد ، ولم  
تعد تسعفه الزراعة على العيش ، وهو يظهر على الستارة  
قائلا :

يا لطيف الصنع يا مولى الموالى  
يا كثير الجود بفضلك تعف عني  
حسن ظني فيسك أن تغفر ذنوبي  
يا الهى لا تخيب فيسك ظني  
وبعد محاورة مع الحازق يسترسل فى وصف حاله فيقول :  
يا الهى أرض اصلاحي شراقي  
ما يكون الحال وأنا خائف الفضايح  
لا انزرع لى خير ولا قدمت تقوى  
وانقلب فدان صلاحي بالقبايح  
كل ما اقلب فى سواقي العدل وازرع  
ينحصد قلبى يزودنى جراح  
والفلاحة فتتها وانت المسامح  
ان باب عفوك لعصيانى ورحمنى

## حسن ظنى

وهذه التمثيلية كغيرها من تمثيلات خيال الظل متواصلة من بدايتها الى ختامها بلا توقف وبلا تقسيم . وهذا فارق جوهرى يميز تمثيلية خيال الظل عن المسرحية ، ومع ذلك ، فنحن نستطيع ان نقسمها الى ثلاثة اقسام - ولا نقول ثلاثة فصول - ففى القسم الاول يبحث الفلاح الذى لفظته الفلاحة عن عمل آخر ، مستعينا بالحازق ، ويقترح الثانى عليه ان يجرب حظه فى صيد السمك ، ويذهبان معا الى النيل ، ويطرح الزبرقاش الغابة فى الماء ، وتتعلق بالشخص ، سمكة مهولة تجذبه الى الماء ، ويشرف على الغرق لولا الحازق الذى يبادر الى انقاذه ، وتعود السمكة الى الماء بالشخص ، ويكرر الرجل التجربة مرة ثانية ، ويتكرر فشله ايضا . وهنا يقترح الحازق عليه ان يدله على من يعلمه صناعة صيد السمك ، وينادى على رجل اسمه الحاج منصور ولقبه « شيخ المعاش » فيخرج اليهما ، ويسأل عن بغيتهما ويدور بينه وبين الزبرقاش حوار زجلى مطلعته :

شيخ المعاش أو الحاج منصور :

يا زبرقاش ماذا أصابك لما

واقف تعيط فى دياجى الأسحار

هو حد مات لك افكرته ولا  
تقشير<sup>١</sup> أصابك جنب شط الأبحار

الزبرقاش أو الفلاح :

يا عم يا شيخ المعاش اصفى لى  
يا من عطيت بين أهل فنك رفعة

قال لى دلىلى حين تعلق بالى  
بغية الصيد واشتغال الصنعة

وفى القسم الثانى يتجه الرجلان : الزبرقاش وشيخ  
المعاش الى النيل لصيد السمك ، وكالعادة فى مثل هذه  
المشاهد ترتفع عقيرتاها بالنشيد والغناء ، وتكون المفاجأة ،  
فما يكاد يلقى الزبرقاش بغابته فى النيل متبعا فى ذلك توجيه  
معلمه ، حتى يظهر تمساح كبير يلتهم الزبرقاش إلا رأسه  
الذى تظل مطلة من فم هذا التمساح . وتظهر على الستارة  
شخصية تقليدية فى فن المخيلة هى شخصية « الرخم »  
الذى يقوم بدور المهرج فى المسرحيات ، وكأن قدومه هو  
الوسيلة لتحقيق التوتر من هول الحدث ، ويسمع النظارة  
الزبرقاش يردد هذه الأغنية الحزينة :

|                  |                  |
|------------------|------------------|
| قفوا انظروا فلاح | مكسور ذليل منها  |
| جوا حنك تمساح    | من سالف الأزمان  |
| يا من رماك دهرك  | فى فم دا التمساح |

---

(١) اقتشر الرجل : عرى من ثيابه .

|                  |                  |
|------------------|------------------|
| وما دهاك يا صاح  | قولى لى على أمرك |
| والسر منك باح    | لما بقيت لهفان   |
| وانت بقيت لهفان  | والسر منك باح    |
| يجرى كما الطوفان | والدمع من عينك   |
| يا من شـال عنى   | طول مدتى صياد    |
| لما بقى فنى      | فى صيدهم معتاد   |
| تاريه يطمـنى     | جيتـه وانا فرحان |
| جيتـه وانا فرحان | تاريه يطمـنى     |
| باكى وحينى حان   | فيئاً طبق وامسيت |

وبعد أن يفرغ الزبرقاش من أغنيته الحزينة يرد عليه  
الرخم متسائلاً :

يا أيها الفلاح ، ماذا صابك  
لما بقيت فى فم تمساح كاسر  
دعوة فقير ولا دعاء من مظلوم  
ولا مرابط كان بسرره حاضـر  
ويتحاور الرجلان بزجل رائع ثم يسترسلان فى الغناء  
معا . حتى اذا فرغا نادى الرخم على زوجة الزبرقاش  
فتظهر ومعهما طفلها وتأخذ فى الولولة والبكاء عليه ، وفى  
الوقت نفسه يعود شيخ المعاش فيظهر على الستارة من  
جديد وينهر المرأة ويطردها .  
وتبلغ التمثيلية ذروتها فى القسم الثالث الذى يدور كله  
على حل المشكلة وانقاذ الزبرقاش ، ويبدأ بمسرد شخص

أسود يغنى ويفهم من غناؤه أنه حارس على ضيعة ..  
يقول :

يا عيني لا تنامي      لا يجيك الحرامي  
يسرقوا بيت الوسية      يضربوك خمسمائة  
وعند ذلك يتقدم منه شيخ المعاش مستعطفا إياه لكي  
ينقذ تلميذه الزبرقاش ويعرض عليه بعض المال في مقابل  
ذلك ، فيقبل الرجل . ويظهر على الستارة في نفس اللحظة  
رجل مغربي رمال يحل المشاكل ، متوسلا بالسحر ، ويعرض  
فنه قائلا :

أنا مغربي رمال بتختي سارح

سبحان من يستر جميع الفضايح

وتلح المشكلة على شيخ المعاش ، فيطلب الى المغربي  
ايضا أن يستخدم سحره في انقاذ الفلاح ويعرض عليه هو  
الآخر مبلغا من المال ... وهكذا يتاح للنظارة أن يشهدوا  
مساجلة بين نموذجين من الشخصيات الحارس الأسود ،  
والمغربي الرمال . وتتحول المأساة بهذه الوسيلة الفنية الى  
مهزلة ، فيحتشد على الستارة أمام النظارة فريقان من  
الناس ، الأول رهط الحارس الأسود ، والثاني رهط المغربي  
الرمال . ويتناظر الفريقان ، ويكاد يقع الشجار بينهما ، ثم  
يتراهمان على من يكون له الفوز في انقاذ الزبرقاش . ويبدأ  
فريق الحارس الأسود المباراة ، فيلتهمه التمساح نتيجة خطأ  
من أحد زملائه ، ويتقدم مغربيان لانقاذ الموقف ويخرجان

الزبرقاش والحارس الأسود ، ثم يحملان التمساح على رأسيهما ويختمان التمثيلية بنشيد الانتصار .

وأظنك رأيت معنا روعة الزجل والنشيد والأغنية في هذا الأثر الفنى ، ولكن ذلك لا ينسبنا البراعة في اعداد الشخصوص ، لأنها لا تقوم على مجرد المغامرة بين النماذج الانسانية كالفلاح ، والحارس الأسود ، والمغربي ، والزوجة . وانما تقوم على مرونة الرسوم بحيث تلائم الحركة ... لا حركة التقدم على الستارة ، كالدخول أو الخروج ، أو مجرد السير ، بل حركة صيد السمك على شاطئ نهر ، وحركة التمساح ... والتعقيد والتداخل الذى يتيح للنظارة مشاهدة تمساح يبتلع انسانا الا رأسه ، ثم يبتلع انسانا آخر الى جانب انقاذهما ... يضاف الى هذا كله ابراز معالم كل نموذج بشرى بما يقترن به من صفة أو زى أو أداة .

ولقد استحققت هذه التمثيلية ما أحرزته من الشهرة على مدى الأجيال ، لا لروعة فنها الأدبى ، والتصويرى فحسب ، ولكن لما فيها من تفسير اجتماعى ... فعلى الرغم من الفكاهة التى تغشى الحدث كله ، فان صورة الفلاح الذى لفظته الفلاحة تختلف عما ألفت طبقات المدينة المستعالية الحاكمة ... انه رجل مضئع ولكنه يشير الاشفاق ، وقد يكون التمساح رمزا ، وقد تكون صعوبة انقاذه رمزا أيضا ، كما أن الاعتصام بالبخور والسحر يشير الى أن الحل كان فوق ارادة الناس العاديين .

## حرب العجم

وهذه تمثيلية شعبية أخرى من أروع ما خلفه فن خيال الظل ، وقد سُجل في تضاعيفها أنها من مآثورات سعاد وزميليه الشيخ على النحلة وداود العطار . وهى تختلف عما ألفه ابن دانيال اختلافاً بينا ، بل انها تختلف عن أكثر تمثيلات هذا الفن . لأنها تعكس موقف العرب والمسلمين من الحروب الصليبية ، وتنتخب ثغراً من أهم الثغور هو مدينة الاسكندرية ، وتجعل مشاهدتها تتركز حول منارة هذا الثغر ، ومن ثمة سميت أيضاً لعبة المنار . ويرجع الباحثون تأليفها الى ما بين القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين . أى بين السادس والسابع الهجريين . ولذلك تستحق أن يوازن بينها ، فى إثارها للجد ، وتوحيدها للصف ، وعرضها لفضيلة الجهاد ، وتغنيها بالنصر ، وبين تمثيلات ابن دانيال التى رأيناها تعرض لمناقرة الديكة ، وتناطح الخراف ، ومصارعة الثيران وتستعرض الانحراف الأخلاقى ، وتسخر ببعض الأوضاع ... وابن دانيال من شعراء القرن السابع الهجرى ... أى ممن تأثروا نفس الظروف التى أثرت « لعبة المنار » أو « حرب العجم » . ولا تعتمد هذه التمثيلية على إظهار البراعة فى الفكاهة ، وإثارة الضحك بقدر ما تعتمد على تصوير البحر ، والمنار ، والقلعة ، والسفن ، والحرب ثم النصر . ويستهلها الحازق



بعد أن يتملئ النظارة بصور رائعة بارعة للمنار القائم على  
الجزيرة عند مدخل الاسكندرية ، والأمواج تتكسر على  
سفحه ، يأخذ الحازق في انشاد بليقة يعدد فيها أوصاف  
المنار وأجزائه ... يقول :

|                        |                      |
|------------------------|----------------------|
| سعود الأديب يا صاح     | تطمر عجز الفصاح      |
| انظر ذا المنار يا نسان | تلقى عمود له بنيان   |
| من بلور وشي مرجان      | نقشه بالذهب وضاح     |
| له سلم تراه معمود      | مبنى بالحكم مرصود    |
| كم جاء له حزين كمود    | زالت عنه الأتراح     |
| وانظر باب شريق قد نار  | من خلفه رجال أخيار   |
| لما يشهروا البتار      | يخلو الدما سواح      |
| باب البحر يا قمر       | عنايى وله منظر       |
| كم جاله ملك قسور       | راح مكسور ذليل منجاح |
| واقشع يا أولى الألباب  | قنديلين على الأبواب  |
| كم فيهم فنون وانداب    | ضياهم خفى المصباح    |
| وانحقق ترى بالعين      | مظرف حسن دا البرجين  |
| جواهرهم رجال يازين     | يرموا الكافر الفصاح  |
| باب الوسط ما مثله      | في حسنه ولا في شكله  |
| له وزرا زهت تعلو       | على من يبكن جججاج    |

ونلاحظ أن الشعر استهل بذكر سيعود مؤكداً أنه  
أديب ، وأنه هو الذي نظم أو ألف التمثيلية . والراجح أنها  
كانت ذات قيمة أدبية ، جعلتها لا تمثل إلا أمام جمهور يحب

الادب ويؤثر الجد . والحدث في هذه التمثيلية ينحصر في الاستنفار للجهاد ، وفي الجهاد ذاته ، ولذلك يبدأ هذا الحدث بظهور مغربي يعلن استعداد الصليبيين وتأهبهم لغزو المسلمين . وعندئذ يبحث الحازق عن أخيه لكي ينفخ في النفير ويدعو القوم الى الاستماع لرسالة المغربي . والاستعداد للحرب ، ويستهل ندائه قائلا :

صيحوا على ميمون أخى      يجى ويزعق بالنفير  
دا المغربى ادى قد آتى      يا خل من أقصى البلاد  
قد جا بخبر يا رجال      من اللثام أهل العناد  
قصدى أجمع العسكر لهم      لعل نظفر بالمراد  
صيحوا على ميمون أخى

يا عصابة الدين والصلاة      يا مسلمين يا هل الصيام  
قوموا الى الفرض الذى      قد افرضوا رب الأنام  
فمن يبادر يلتقى      له فى الجنان أعلى مقام  
مع الكرام أهل التقى      وينجبر قلبه الكسير  
صيحوا على ميمون أخى

وما يلبث أن يستجيب المسلمون للنفير ، وتتجمع جيوشهم زمرا تعقبها زمر ، وبينما هم يتأهبون اذا برجل أطلق عليه اسم « الجاهد » يأتى من قبل الصليبيين معلنا نشوب الحرب ، ورغبة الصليبيين فى فتح الاسكندرية ومصر . وهكذا تبلغ هذه التمثيلية القومية ذروتها ، ويساير فن خيال الظل تقاليده التى تعمل على تخفيف التوتر ، فيدور

حوار فكاهى ورمزى فى وقت واحد بين الحازق من ناحية  
والرخم من ناحية أخرى ، يعقدان فيه موازنة بين جندى  
المسلمين فى الاقدام والشجاعة والنجدة ، وبين جندى  
الصليبيين فى التردد والانهازامية ، وايشار الاسلام على تحقيق  
النصر . . . وتتلاشى هذه المحاور فى صور القتال المتتابعة  
بين جيوش المسلمين وجيوش الصليبيين ، وما هى الا  
برهة حتى ينتصر الاسلام ، وتتبدد جحافل الفزاة وتنقشع  
عن الستارة ويظهر أحد المسلمين مرددا نشيد النصر ،  
واصفًا وقائع الحرب ، مسجلا أسماء الفرق والجماعات  
الصليبية التى انتصر عليها المسلمون ، وحسبنا ان نقتطف  
من هذا النشيد الطويل :

|                        |                        |
|------------------------|------------------------|
| وجيش الاسلام انتصر     | جيش اللثام قد انكر     |
| والبعض موسوقين جراح    | الروس على أعلى الرماح  |
| وصيروا الكفار عسير     | والمسلمين زانوا السلاح |
| واخوته اثنين يسحبوه    | صغير وأمه مع أبوه      |
| متقيدين يمشوا زمر      | من تحت تخته يحملوه     |
| مستيسرين فى اتكسار     | وانظر ترى كم قوم اسار  |
| والهم والضيق والضرر    | داقوا العنا والاحتصار  |
| مجنزرين بين القرى      | وانظر بنى الأصفر حقيق  |
| وحالهم حال واندثر      | والدمع سال بل الطريق   |
| من القيود داقوا الهوان | وانظر جيوش الكيتلان    |
| وأرواحهم تذهب سقر      | وحينهم بالقرب حان      |

وانت تلاحظ أن فن المخيلة هنا قد اصطنع أسلوب صندوق الدنيا في عرض هذه الصور المتتابعة التي كان لابد من تمييزها وشرحها في ظهورها وتعاقبها . . . ويترسل الرجل في الوصف ثم يختم التمثيلية بمدح النبي المصطفى من أمة العرب فيقول :

وامداح بني هادي حبيب مرسوم من المولى الرقيب  
مختار شفيع طاهر حبيب سيد ربيعة مع مضر  
خير الخلاق والأنعام والحق خصه بالسلام  
منصور من المولى السلام وأعطاه عطا لم ينحصر  
علم وتعالير

ولقد اتضح لنا من استعراض التمثيليتين الشعبيتين السابقتين انهما تصلحان للعرض أمام الطبقات المثقفة وغير المثقفة على السواء ، وانهما تعتمدان على التصوير والأدب معا ، ويغلب على الظن أن التمثيلية الثانية « حرب العجم » لم تكن تفتقر إلى الحدث الروائي ، ذلك لأن المخطوطة التي وصلت إلينا ليست كاملة . وكما وجدنا أن نصطنع المنهج نفسه في عرض هذه التمثيلية الموسومة بعنوان « علم وتعالير » ولكن العلامة أحمد تيمور اكتفى بتلخيصها ، وذكر مناسبة أدائها . ولم يسجل ما ينبغي لها من حوار وزجل . . ونحن نخب أن تذكر دائما أن تسجيلنا لخلاصتها لا يعني أنها قصة تفتقر إلى الصورة والحركة والحوار ، ولكن الظروف هي التي أملت علينا هذه الطريقة . . . الحدث فيها

يشبه الى حد كبير الحكايات الشعبية التي اثمرتها بغداد والقاهرة ، والتي تصور طبقة التجار . ولا تخرج عن مألوف الجماعة ، ولا بد ان تنتهى بالخاتمة التي تتوقعها الجماعة . . .  
ان التمثيلية تتركز حول شخصيتين رئيسيتين  
الاولى : شخصية تاجر من بغداد اسمه « تعادير » يرحل الى الشام فيصادف فتاة رائعة الجمال اسمها « علم » ويعرف انها مسيحية ، وابنة قسيس « منجى » ، وانها تعيش مع ابيها في احد الاديرة ، ويشغف الرجل بها حباً . ويحتال حتى يلتقى بها ، ويكشف لها عن مكنونات فؤاده ، ويعرض عليها الاسلام فالزواج ، ولكنها تأبى ، وتأخذ في مغايظته . . .

وتتحول التمثيلية الى ما يشبه الصراع بين هاتين الشخصيتين ، وكان الفتاة تريد من هذا الصراع التثبت من صدق عاطفته ، وان اتخذت الاحداث شيئاً من القسوة . . .  
الفتاة تستدرج صاحبها ، وتتهمه بالسرقة ، ويحكم عليه بقطع يده ، ثم يبرأ آخر الامر ، وهو مع ذلك ثابت على حبه والحاحه ، فيشتري ارضا قبالة الدير ، يحولها الى بستان ، ولا تتخلى الفتاة عن اسلوبها في مضايقته حتى يفقد اعصابه في لحظة من اللحظات ، وينكفىء الى البستان يحرقه ، ويتهم بالجنون ، ويساق الى بيمارستان ويستدعى له طبيب ، حتى اذا خرج ، وعاد الى حيث تسكن الفتاة ، وجد اباها قد مات ، وينتهى الامر باسلامها وزفافها اليه .

وهكذا ترتبط هذه التمثيلية بشـعيرة الزواج ، وما يصحبه من أفراح واذا كانت تمثل في المقاهى ، فان الأصل فيها أن تمثل في الأعراس ، وهى مرنة يمكن أن تؤدى فى ليلة واحدة بالتركيز على الحدث الرئيسى ، ويمكن أن تؤدى فى عدة ليال قد تصل الى سبع . وهنا يكون التفصيل فى بعض المشاهد ، واقحام مشاهد أخرى تستوعب العرس مثل مشهد « الحمام » الذى استقل بذاته ، وأصبح تمثيلية قائمة برأسها ، يمكن أن تؤدى بمعزل عن التمثيلية الأصلية ، ومشهد الحمام كان موجودا ومشهورا الى العقد الثانى من هذا القرن ، ولا تزال آثار حية منه باقية فى بعض أحياء القاهرة الى اليوم ، وتظهر فى هذا المشهد البلانة ، وكان من الطبيعى أن يؤلف له حدث درامى ، فاذا برجل مغربى يقتحم الحمام ويغازل البلانة وتحدث بينهما مساجلة زجلية ، ثم تقدم علم مع صويحباتها الى الحمام استعدادا للزفاف وسط مظاهر البهجة والفرح . وليس من شك فى أن هذا المشهد قد حفل بأغاني العرس الملائمة لهذه المناسبة .

وتضاف الى حلقات هذه التمثيلية حلقة أخرى مستحدثة ، اتخذت اسم « لعبة التياترو » وتقترب أيضا بالأعراس وما يصاحبها من البهجة والسرور ، وكأنها جزء لا يتجزأ من الاحتفال بزفاف علم الى تعادير . وحسبنا أن نذكر ما قاله العلامة تيمور عنها : « من اللعب المستحدثة فى العهد الأخير ، وفيها شكل بهلوان يلعب على الحبال ، وغير ذلك فى عرس « تعادير وعلم » .

## الخاتمة

ان استعراض فن خيال الظل يثبت ما تتسم به الفنون الشعبية بصفة عامة من التعبير الصادق المتوازن عن الطابع الانساني الذى يكسب هذه الفنون الصفة العالمية ، ذلك ان المتتبع لتاريخ فن المخيلة ، يستطيع أن يلمح عناصر من الشرق الاقصى ، واخرى من الشرقيين الاوسط والادنى ، وطائفة ثالثة نفدت الى أوروبا من مسالك مختلفة . وهذه الانسانية او العالمية فى خيال الظل وفى غيره من فنون الشعوب لا تجعله ينأى بجانبه عن أهم حافز من حوافز التعبير فيه وهو الوجدان القومى الذى لا يكتفى بتحقيق وجوده بانتخاب أنماط التعبير المستمدة من الاطار القومى ولكنه يشكل العمل الفنى كله بجميع أجزائه وعلاقاته وأشكاله . وهكذا تتوازن العالمية والقومية فى الفن الشعبى : كما تتوازن فى فن خيال الظل العربى الاسلامى ، ولا يكون هذا التوازن بمجرد الكشف عن الأصول الهندية أو الصينية فى أزياء عربية اسلامية ، وإنما يكون بانتخاب النموذج العربى الاسلامى ومعالجته معالجة تفيد من العناصر الثقافية كلها ، وتكتسب فى الوقت نفسه صفة الشمول .

وعلى الرغم من بروز الزى المحلى - القاهرى مثلا -



الذى يترجم عن بيئة معينة أو حى معين أو طبقة معينة ،  
والذى يفصح عن مرحلة بذاتها من مراحل الزمان ، فان  
مرونة فن الخايلة جعلته صالحا لان يتجاوز الحدود المحلية  
والزمانية ، حتى فى حرفيته « التكنيك الخاص به » .  
وهذه الحرفية تتوسل بلغات فنية انسانية وعالمية كالرسم  
والموسيقى الى جانب اللسان العربى أو اللهجة المحلية لجزء  
من أجزاء الوطن الكبير : ومن أعجب ما يلاحظه الدارس ،  
توازن من نوع آخر ، بين وظيفتين ، أولاهما التسلية والترفيه  
التي تعمل على تفريغ شحنة الشعور المكبوت عند الأفراد ،  
والثانية تدفع مشاعر معينة فى مسارب النفس استهدافا  
لوجدان موحد ، وصدورا عن نموذج أخلاقى أو قومى  
واحد ، ومن هنا نجد السخرية والتهكم لا يخرجان عن  
النقد الاجتماعى : انهما يشيعان السرور والبهجة ، ولكنهما  
ينتهيان دائما الى درس يستخلص من الأحداث ، وإلى عظة  
يقتنع بها النظارة آخر الأمر .

وإذا كنا فى نهضتنا الأدبية استجبنا لحاجات الحياة  
واستعرنا التمثيل الدرامى المباشر ، وتوسلنا بضرب آخر  
من التمثيل يعرض الصورة المتحركة الناطقة أمام الناس ،  
فلقد كان الواجب يقتضينا أن نفطن أولا : الى تصحيح  
مفهوم التراث الفنى ، فنحتفل بآثار خيال الظل وهى آثار  
ترتبط بالأدب ارتباطها بفنون الايقاع والرسم . وليس من  
شك فى أننا لو أدركنا هذه الحقيقة لكنا قد كشفنا عن

القاعدة الأصلية التي لا بد من الارتكاز عليها لكي نبذل فنا قوميا يتسم باللامع الانسانية ، ونشغل أنفسنا بالتطوير ، مستغلين التقدم الذي أحرزته البشرية في وسائل الاعلام والعرض ، كالسينما والتلفزيون . وليس من شك أيضا في أن نماذج بشرية كثيرة ، مما عرضها خيال الظل العربي الاسلامي ، يمكن أن تقدم في صور جديدة أمام النظارة اليوم ، مع أنها دألت من مجتمعنا منذ وقت بعيد مثل « الجندي التركي » ومثل « مقدم طوائف العمال » : ان عرض مثل هذه النماذج أصدق في تصوير الماضي من اكتفاء الأدباء والمصورين بالتمثيل الخيالي . انها نماذج تعد في واقع أمرها وثائق فنية وتاريخية .

ونحن الآن مشغولون بمسرح العرائس ، وبالصور المتحركة ، ومسرح الأطفال ، والأفلام الخاصة بالتربية : أفلا يحق لنا أن نعيد النظر في تراث خيال الظل والقره كوز لنأخذ من موضوعاتهما وتقاليدهما الفنية ركيزة تشبه التقاليد التي لا يستطيع فن من الفنون أن يحقق وجوده بدونها ؟ ان كثيرين من المثقفين يتصورون أن فنون التمثيل والتصوير والتشكيل مستحدثة بلا سابق مثال في تاريخنا ، ووافدة من الغرب مثلها في ذلك مثل التري الأوروبي الذي نرتديه . والواقع أن هذا التصور خطير الى حد كبير ، ذلك لأنه يجعل فنونا معلقة أو كالمعلقة في الفضاء ، بلا تاريخ وبلا تقليد ، ويجعل شعوبنا قاصرة عن الأصالة في هذه الفنون .

وسبق أن ذكرنا خطأ مثل هذه التصورات . فإذا أضفنا الى ذلك أن استعارة الفن تتجاوز الاتشاح بزى أجنبى اتضح لنا الخطر من تسلل قيم وعلاقات ونماذج لا تلائم طبيعتنا ، ولا تناسب مراحل تطوُّرنا ، مع التخيل بأننا أقل من سوانا فى عالم الفنون : وهذا يرسب شعورا بالنقص يصوغ عن وعى وعن غير وعى ، اتجاهات منحرفة أو غير أصيلة فى تعابيرنا الفنية . ومن الضرورى ألا يختم هذا البحث دون أن نلح مرة أخرى على التفريق بين الفن الشعبى والفن غير الشعبى أو الفردى : أن الأول إنما يصدر عن وجدان جمعى ، وهو مجهول المؤلف فى الغالب الأعم ، وينتقل من جيل الى جيل عن طريق المشافهة والتلقين ، وله أطر ثابتة كأنها القوالب التى تتسم بما يشبه السعة أو الشمول تنصب فيها المضامين ، والفن الشعبى لا يقتصر على وسيلة واحدة من وسائل التعبير ، أنه يقدم اللغة بالمفهوم الخاص على سواها ، لأنها ثمرة التجمع ووسيلته فى وقت واحد ، بيد أنه يتوسل أيضا بلغات انسانية وعالمية . فيعتمد على الاشارة والحركة والايقاع وتشكيل المادة . وما كان أبرع أسلافنا عندما طوروا فن خيال الظل وتشبثوا بهذا الضرب من التمثيل غير المباشر ، واستغلوا الفصيح والعاسمى فى اللغة ، استغلوا الصوت البشرى فى صور العبارات المرسلة والحوار وطوعوها للنشيد والغناء . واستغلوا الى جانب هذا كله فنون الاضاءة ومعارف البصريات والرسم . وكانت

رسومهم - كما أسلفنا - تنعكس ملونة وتفصيلية وتستوعب المنظر الطبيعي والعمارة وصنوف الحيوان والطيور والمشاهد الانسانية .

أما الفن غير الشعبي فيتسم بطابع الشخصية الفردية ، وقد صح عند الباحثين إن الأجيال التي ازدهر فيها خيال الظل ، لم تجد في الآداب والفنون الرسمية ما يشبع حاجاتها الوجدانية ، كانت تلك الفنون والآداب قد تجمدت فيما يشبه القوالب المصبوبة ، وكانت تصدر عن قواعد ثابتة ، وتحتمل إلى العقل النظري ، وتفتقر تبعاً لذلك إلى صدق المكابدة والتجربة ، كانت تفتقر حتى إلى التجربة الذاتية ، فمال الشعب عنها ، واعتصم بلهجاته في الأدب ، وأبرز وسائله الأخرى في التعبير كالموسيقى والرسم ، وهذا هو السبب الجوهري في ازدهار فن خيال الظل منذ العصر الفاطمي إلى أوائل هذا القرن الذي نعيش فيه .

وفن خيال الظل كغيره من الفنون فيه ما هو شعبي ، وفيه ما هو غير شعبي ، ولقد فرقنا منذ البداية بين هذين الضربين من فن المخيلة . وأكدنا أن بابات ابن دانيال على شهرتها الآن ليست فناً شعبياً . لقد صدرت عن وجدان فرد أراد أن يثبت نبوغه في جميع فنون التعبير لعصره ، ونحن لا نخرجها من دائرة الفن الشعبي لما فيها من المبالغة في السخرى والتهكم ، ولما شاع فيها من المجون والفحش ، ولكننا نخرجها على أساس علمي لا أخلاقي . أما البابات

الأخرى مثل « التمساح » و « المنارة » أو « حرب العجم »  
وغيرهما فإنها فن شعبي على الرغم من نسبة هذه أو تلك  
الى مؤلف معروف أو الى واحد مشهور في فن المخيلة .  
ولقد راجعت بنفسى بعض ما استطاع الباحثون  
الميدانيون أن يسجلوه من المخیالین المعمرین ، وهى  
تسجيلات لها قيمتها العلمية والفنية من غير شك ، لها  
قيمتها في تأكيد الأوصاف المتناثرة في كتب التاريخ والأدب  
والطبقات ، كما أنها تفصل بعض الظواهر التى لم تستطع  
الأخبار والروایات اعطاءنا صورة دقيقة عنها ، ووقفت  
جهود الدارسين عند هذا الحد ، ولم يفتن القوامون على  
تسجيل الفنون الشعبية الى الافادة المحققة منها ، وهى  
افادة مزدوجة ، اذ يفيد منها العالم والفنان على السواء ،  
وكان الأحجى ، ونحن نتصور متحفا مكشوفاً أو مغلقاً  
للفنون الشعبية ، أن نقيم جهاز خيال الظل ، وأن نحاول  
جاهدين أن نحاكى شخوصه على تنوعها وكثرتها ، وأن  
نسجل في الوقت نفسه صوراً لهذه الشخوص ، وأن  
نستخلص بالدراسة الأنغام والألحان وهى - كما قلنا - لم  
تخرج عن تقاليد الشعب ومواسمه وأعياده وتزوجه الدائم  
الى التعبير عما يتعلق بحياته وما حوله ، هناك المواويل  
الحمر .. هناك البلاليق .. هناك أناشيد المداحين القاهريين  
.. هناك الأغاني المتعلقة بالميلاد والزواج ... هناك  
الترنيمات الخاصة بالحج : - كان يمكن أن تؤخذ الصور العامة

لهذه الانغام من أفواه المعمرين ، ولكننا اكتفينا - كما فعل  
الأقدمون - بالأوصاف وبعض النصوص وآثار تشبه نماذج  
الشخص . .

ولتكن الكلمة التي اختتم بها هذا البحث على أجماله  
الدعوة : أولا الى تصحيح التراث الفنى تصحيحا يحتفل  
بما صدر عن الشعب : وفي مكان الصدارة منه خيال الظل .  
ثانيا ، الاعتماد على هذا التراث ، لا فى التسايرخ للفنون ،  
ولكن فى تطويرها بحيث تلائم وسائل العرض والأعلام  
الحديثة وتقديم أصول ونماذج يمكن أن تعتمد عليها القرائح  
المبدعة التى ترغب صداقة فى أن يكون لها فن قومى  
يستوحى من الشعب كما يعبر عن ذات الفنان .

## المصادر

أثرنا ان نتخير بعض المراجع والمصادر لمن يريد الخبر التاريخى ، والنص الادبى ، والتحليل الفنى .

١ - ابن اياس : بدائع الزهور : الجزء الاول : طبعة بولاق ١٣١١ هـ .

٢ - ابن خلكان : وفيات الاعيان : القاهرة . ١٣١٠ هـ .

٣ - ابن شاکر : فوات الوفيات ، طبعة بولاق عام ١٢٨٣ هـ .

٤ - ابراهيم حمادة : خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال : القاهرة سنة ١٩٦٣ .

٥ - احمد تيمور : خيال الظل ، الطبعة الاولى القاهرة سنة ١٩٥٧

٦ - فؤاد حسنين على : قصصنا الشعبى ، القاهرة سنة ١٩٤٧

٧ - دائرة المعارف الاسلامية : مواد متفرقة .





## المكتبة الثقافية

- أول مجموعة من نوعها تحققت اشتراكية الثقافة
- تيسر لكل قارئ أن يقيم في بيته مكتبة جامعة تحوى جميع ألوان المعرفة بأقلام أساتذة ومتخصصين وبقرنين لكل كتاب
- تصدر مرتين كل شهر في أوله وفي منتصفه

## الكتاب القادم

## الحشرات وصحة الإنسان

الدكتور عفيفي محمود

١٥ أغسطس ١٩٦٥



0356827

دار مصر

المن

مكتبة مصر